REVUE DE L'ART CHRÉTIEN

BI-MENSUELLE
52me ANNÉE. — 5me Série

Tome V. — (LIXme de la collection)
4me livraison. — JUILLET 1909

Halle aux draps ou Halles universitaires de Louvain [1].

NOTIONS HISTORIQUES.

LOUVAIN possédait une Halle aux draps dès la fin du XIIe siècle. Les documents écrits en ont conservé le souvenir.

Toutefois le commerce ne prit son essor dans la cité brabançonne que vers la fin du XIIIe siècle. Au commencement du siècle suivant s'éleva, rue de Namur, sur le terrain compris entre la rue des Cordes et la rue Kraeken, une halle somptueuse qui dénote la richesse et l'importance de l'industrie des draps à Louvain.

La première pierre en fut posée le lundi de Pâques closes de l'année 1317. Le fait est attesté par deux inscriptions identiques encastrées, l'une dans la façade de la rue de Namur, près de la rue Kraeken, et l'autre dans celle de la rue des Cordes, près de la rue de Namur. En voici la teneur :

✠ Mest · Jan · Stevens · en Mest · Art · Hore · en Mest · Goert · Raes · dese · III · Mestere · begon ste · dese · Halle · int · jaer · ons · Here · M · CCC · XVII · Smadaechs · na Beuloke · Paschen ·

L'édifice était sans doute achevé avant 1345, car les comptes de la ville, qui ne sont conservés qu'à partir de cette année, ne mentionnent plus aucun frais de construction. Ils indiquent que le receveur (*Rijntmeester*) louait déjà les étaux aux marchands [1].

La halle formait un parallélogramme irrégulier, isolé sur tous ses côtés, comprenant un rez de-chaussée divisé en deux grandes salles et un étage situé sous les combles. Vers le milieu de la construction, un large passage conduisait au Vieux marché vers la vieille Halle aux draps, qui n'avait pas été démolie [2], l'hôtel de ville [3], le Marché aux cordes, qui se tenait à ciel ouvert, et la Halle aux blés.

Dans la plupart des autres halles, on retrouve ce passage sous le beffroi, qui occupe souvent le milieu de la construction. C'est le cas à Bruges, à Ypres et à Malines.

La prospérité du commerce louvaniste ne fut pas de longue durée : à la fin du XIVe siècle une bonne partie de la halle se trouvait désaffectée à cause de la concurrence anglaise qui, à Louvain comme

1. Cette étude a été préparée au cours pratique de M. le professeur Maere. Elle fait partie d'une dissertation archéologique plus étendue sur les Halles brabançonnes

1. *Comptes de la ville*, A° 1345, n° 1080, f° 7v.
2. *Comptes de la ville*, A° 1349, n° 1080, f° 63 v.
3. Cet hôtel de ville fut abandonné avant 1345 (en 1368 les comptes la mentionnent comme «oude raethuus») et transféré à la Grand'place, dans la maison de sire Bastin « s'Heeren Bastijnshuus ».

dans le reste des Pays-Bas, avait arrêté la prospérité commerciale.

Au commencement du siècle suivant le duc de Brabant, Jean IV, conçut l'idée de créer une université. Il choisit Louvain pour l'établir et, le 18 août 1426, après les négociations avec le S. Siège, l'ouverture des cours fut annoncée par le duc Jean lui-même et fixée au 20 octobre suivant.

L'université comprenait alors les facultés des Arts et de médecine, de droit canonique et de droit civil. L'enseignement de la théologie avait été réservé par le pape Martin V.

Cinq années après la fondation de l'Université, le pape Eugène IV, par une bulle du 7 mars 1431, compléta l'institution en permettant la création de la faculté de théologie. L'Université, à l'exception toutefois de la faculté des Arts, s'installa bientôt dans les Halles. En effet celles-ci furent mises à sa disposition en l'année 1432. Au mois d'août de cette année, on entreprit des travaux afin d'y établir le local pour l'enseignement de la théologie (1). La salle de cours se trouvait en état au mois de septembre, elle était située au rez-de-chaussée à gauche de l'entrée principale de la rue de Namur.

L'année suivante (1433) au mois de juillet, on appropria dans les Halles différents locaux pour les facultés de droit et de médecine (2). Celles ci furent installées dans la même aile du bâtiment, mais à l'étage, du côté de la rue Kraeken. Ces travaux furent exécutés sous la direction du célèbre architecte de l'église St-Sulpice de Diest, Sulpice van Vorst, alors également architecte de la ville de Louvain.

1. *Comptes de la ville*, A° 1432, n° 1148, f° 8r « In de halle daer men de scole van theologie afmaken zal ».
2. *Comptes de la ville*, A° 1433, n° 1149, f° 107r.

Les comptes signalent ensuite certains travaux exécutés en 1459, époque où le bâtiment était en fort mauvais état; le toit et ses fenêtres surtout étaient très délabrés (1) ; on dut les remettre à neuf ainsi que les gouttières. Les toitures furent recouvertes en partie d'ardoises, et en partie de « tichelen » ou tuiles plates. Les travaux durèrent plusieurs années et furent exécutés sous la direction de Mathieu de Layens, architecte de la ville, l'auteur de l'hôtel de ville ainsi que de l'élégante tourelle tabernacle de l'église St-Pierre de Louvain.

Quelques années plus tard, en 1481, la ville s'entendit avec le même architecte pour aménager dans la Halle une chambre pour les « Guldedekenen » (2) ou doyens de la gilde marchande, qui possédaient la juridiction sur tout ce qui concernait la corporation. Cette chambre était éclairée par deux fenêtres à meneaux, une fenêtre plus large ajourait le mur contre lequel était placée l'estrade où les juges se tenaient pour rendre leurs sentences. A cet endroit la paroi était lambrissée. La chambre était munie d'une cheminée et avait trois portes, dont l'une permettait de se rendre au-dessus de la salle du Registre et de la salle du Conseil. Elle se trouvait à l'étage et avait la largeur d'un comble.

En l'année 1564 il y eut une nouvelle restauration du monument. Celle-ci fut assez importante pour coûter à la ville 2435 livres 5 deniers artois (3). Une grande partie de ces dépenses furent occasionnées par les changements apportés au local de la faculté de théologie et par l'appropriation d'une nouvelle salle à l'usage de cette faculté.

1. *Comptes de la ville*, A° 1459, n° 1773, f° 402r.
2. *Comptes de la ville*, A° 1481, n° 1197, f° 129v.
3. Willem Boonen, *Geschiedenis van Leuven 1593-94*, éd. *E. Van Even*, Louvain, 1880, p. 184.

Jusqu'en 1676 l'Université n'occupait qu'une partie de la halle; elle n'avait au rez-de-chaussée que l'espace compris entre les deux premières arcades sud et un espace correspondant à l'étage.

L'Université, qui possédait dès son origine plusieurs locaux disséminés dans la ville, voulut à cette époque agrandir ses installations centrales. Elle résolut d'acheter la Halle à la commune. Les négociations ne furent pas longues, elles aboutirent en juin 1676 (1).

L'immeuble fut cédé à l'Université avec tout ce qu'il renfermait, y compris « les petites halles (2) » et la chambre appelée le « Décanat ».

Après cet accord, les places du rez-de-chaussée occupées par l'Université, comme aussi celles qui servaient à la ville : la chambre du Conseil, du Registre, etc. furent partagées entre les différentes facultés pour leurs réunions. On attribua à la faculté des Arts une petite place, qui disparut bientôt par suite de l'érection de l'escalier monumental conduisant à l'étage. Ce local fut remplacé par l'ancien auditoire de la faculté de théologie. Cet arrangement ne se fit pas sans peine, il donna lieu à un véritable procès qui fut tranché par les tribunaux. Une sentence judiciaire assigna finalement les locaux aux différentes facultés d'après un plan signé van der Bruggen, qui est conservé aux Archives du Royaume à Bruxelles, et s'y trouve annexé à l'acte de jugement.

L'Université, devenue propriétaire du bâtiment, le remania en grande partie pour le faire répondre plus adéquatement aux exigences de l'enseignement. La toiture fut enlevée pour permettre les modifications à l'étage, qui fut surélevé. On put ainsi établir spacieusement les locaux de cours des quatre facultés de médecine, de théologie, de droits canon et civil. Cet étage est desservi par un double escalier monumental, placé dans la salle « des pas perdus », moitié nord du rez-de chaussée des Halles.

Les travaux projetés d'après les plans de l'ingénieur Anthoni, architecte du roi, furent inaugurés le 18 juin 1680. La première pierre fut posée par Libert de Pape, abbé de l'abbaye norbertine du Parc lez-Louvain (1).

En 1771 on voulut surmonter la Halle d'une tour pour y placer une horloge avec sonnerie, mais ce projet ne reçut pas d'exécution (2).

L'étage nouveau, qui existe encore, se compose de quatre grandes places voûtées, commandées par une grande salle de passage. Elles furent distribuées entre les facultés. Les facultés de médecine et de droit civil occupèrent chacune l'emplacement qu'elles avaient occupé précédemment, c'est-à-dire : la première s'établit dans la salle de l'angle sud-est, qui sert encore aujourd'hui aux promotions académiques, le droit civil occupa la salle voisine, au sud-ouest. Les facultés de droit canon et de théologie reçurent les deux salles opposées, le droit canon s'établit en face de la médecine et la théologie à côté du droit canon. La faculté des arts seule n'était pas établie dans la Halle, elle disposait pour son enseignement des pédagogies du Porc, du Lis, du Château et du Faucon.

En 1719 on adossa aux Halles le bâtiment de la Bibliothèque actuelle (3).

1. *Résolution du conseil*, A° 1674-1679, n° 303, f° 248r et v.

2. Petites boutiques qui se trouvaient à côté de la Halle, rue des Cordes. STAES, *Loven nieuws*, 1776, t. VIII, p. 213.

1. STAES, t. VIII, p. 213.

2. Un dessin à la plume en est conservé à la Bibliothèque de l'Université ; il fut conçu par B. van den Sanden.

3. Deux projets différents furent mis en avant pour

L'Université fut supprimée, en 1797, la Halle fut attribuée à la dotation du Prytanée de St-Cyr, mais Napoléon Ier la rétrocéda à la ville par un décret du 12 décembre 1805 (1).

En 1817 la ville mit l'édifice à la disposition de la nouvelle université créée par l'État en vertu de la loi du 25 septembre de l'année précédente. Ce fut alors que tous les auditoires furent établis au rez-de-chaussée ; à cet effet, on modernisa les fenêtres en enlevant les meneaux et on changea le plan intérieur de 1680 en la disposition qui est celle d'aujourd'hui.

L'Université de l'État, abolie en 1835, fut remplacée par l'Université catholique. C'est sous le rectorat de Mgr Namèche que les murs d'une partie du rez-de-chaussée, utilisée comme salle des pas perdus, furent décrépis et qu'on mit ainsi en valeur des chapiteaux et des consoles ornés de belles sculptures du XIVe siècle.

ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE.

I. — Le plan terrier.

La disposition intérieure des Halles ayant été plusieurs fois modifiée au cours des temps, comme on a pu le comprendre par les notes historiques qui précèdent, on éprouve quelques difficultés pour reconstituer le plan primitif. D'autre part les parties hautes de l'édifice ne répondent plus à l'état ancien, car lors des travaux de la fin du XVIIe siècle, l'étage a été complètement reconstruit.

Ceci nous oblige à nous étendre en détail sur le plan terrier et sur l'élévation.

Nous décrirons tout d'abord le plan tel qu'il se présente aujourd'hui pour le débarasser successivement de tous les éléments qui sont venus s'y ajouter dans le cours des âges. Nous compléterons ensuite les éléments primitifs, pour restituer le plan original des Halles, et remonter ainsi à la disposition de 1317.

La Halle aux draps forme en plan un parallélogramme irrégulier, long de 61 mètres et large de 21. Un des grands côtés, opposé à la rue de Namur, est une

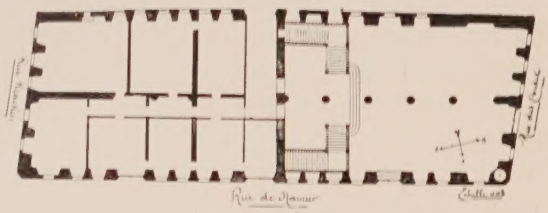


Fig. 1. — Halle de Louvain. Plan actuel.

ligne légèrement brisée, sans qu'on puisse trouver dans l'existence de constructions anciennes la raison d'être de cette brisure.

Le grand axe de la Halle est orienté du nord au sud, la grande façade de la rue de Namur se trouve exposée à l'est. Le terrain est en pente assez forte, du sud-est vers le nord-ouest.

L'édifice est divisé par un fort mur de refend en deux parties, presque identiques en superficie. Celle de droite, dite « salle des pas perdus » servait depuis la fin du XVIIe siècle de vestibule aux locaux de

---

cette construction. Certains auraient voulu construire au Vieux marché un bâtiment parallèle à la Halle. Ils prévoyaient l'avenir et permettaient de construire dans la suite, de telle manière que les bâtiments auraient fini par former un grand quadrilatère avec cour intérieure. Malheureusement ce projet ne fut pas adopté et la construction nouvelle fut élevée suivant un axe perpendiculaire à l'axe du bâtiment ancien.

(*Archives du Royaume*, fond de l'Université de Louvain, n° 3098, feuillet n° 19.)

1. La Halle fut alors louée à différents citoyens qui tâchèrent d'en tirer parti. En 1806 un café fut installé à l'étage dans l'auditoire de la faculté de droit et une boucherie au rez-de-chaussée, dans la salle des pas perdus.

Au mois de septembre de l'année suivante (1807), Louis Hermans, un ancien commissaire de police, locataire de l'immeuble, transforma l'auditoire de la faculté de théologie en une salle de spectacle. Le théâtre subsista jusqu'en 1814.

l'Université, alors établis à l'étage. Aujourd'hui elle dessert également la seconde partie, occupée par d'autres locaux universitaires.

Actuellement on ne fait plus usage que de deux entrées anciennes ; l'une, percée au Nord, donne dans la « salle des pas perdus », l'autre est l'ancienne porte centrale de la façade ouest, qui relie le bâtiment ancien à la construction ajoutée au XVIIIe siècle et dont l'étage sert depuis lors de bibliothèque.

L'entrée principale donne donc accès à la vaste salle des pas perdus, divisée en deux nefs par une épine de quatre colonnes et de deux demi-colonnes engagées. Au fond de cette salle, deux larges escaliers de la fin du XVIIe siècle, à doubles volées, conduisent à l'étage.

Deux arcades en plein cintre, s'ouvrent dans le mur de refend, de part et d'autre de la demi-colonne engagée et donnent accès à la seconde partie du bâtiment. Dans cette partie, un large couloir, coudé à angle droit, conduit d'un côté vers l'entrée centrale ouest et de l'autre dessert les locaux disposés sur tout le pourtour.

Un plan terrier de 1687, retrouvé dans les Archives du Royaume à Bruxelles [1], montre l'état des Halles à cette époque et dénote que fort peu de changements y ont été faits depuis lors. Quelques locaux ont été subdivisés et, pour les desservir, on a établi le corridor central. Les portes qui donnaient rue de Namur ont été condamnées [2].

L'examen de la maçonnerie, en dépit de l'épais plâtrage dont sont recouverts les murs, fournit quelques indices sur la distribution primitive.

La « salle des pas perdus », qui a été décrépie sous le rectorat de Mgr Namêche (1872-1881), a gardé son cachet et son caractère ancien. Il suffirait pour le restituer complètement, de la débarrasser des escaliers monumentaux du XVIIe siècle et de rouvrir ses portes murées.

Il n'en est pas de même de l'autre partie du bâtiment, si souvent remaniée. On y retrouve cependant, le long du couloir, deux arches portées sur trois colonnes, vestiges d'une épine de colonnes, semblable à celle de la « salle des pas perdus »

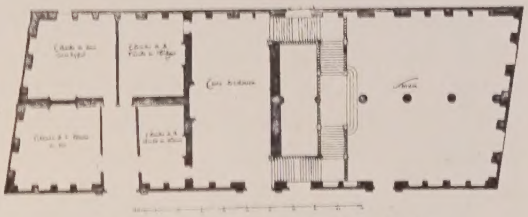


Fig. 2. — Halle de Louvain. Plan de 1687.

mais dont les arcs ont une flèche moindre.

Les raccordements maladroits de certains murs nouveaux aux anciens, paraissent attester l'existence d'une grande salle semblable à la « salle des pas perdus ».

Le plan primitif des Halles de Louvain est donc, dans ses grandes lignes, un parallélogramme, divisé en deux nefs par une épine de colonnes et recoupé en son milieu par un mur de refend, qui partage la construction en deux grandes salles.

Un grand nombre de portes en rendait l'accès très facile. Il n'y avait pas moins de six grandes portes pour la « salle des pas perdus », et sept pour la salle sud, actuellement encore aisées à identifier, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Entre ces grandes portes étaient percées des portes moins larges, de sorte que les

1. *Archives du Royaume*, fonds de l'Université de Louvain, n° 3098, feuillet n° 10.

2. Ces changements, qui différencient le plan d'aujourd'hui avec celui du XVIIIe siècle, ont été apportés à la construction en 1817, lorsque l'État rétablit l'Université qui avait été abolie à la Révolution française.

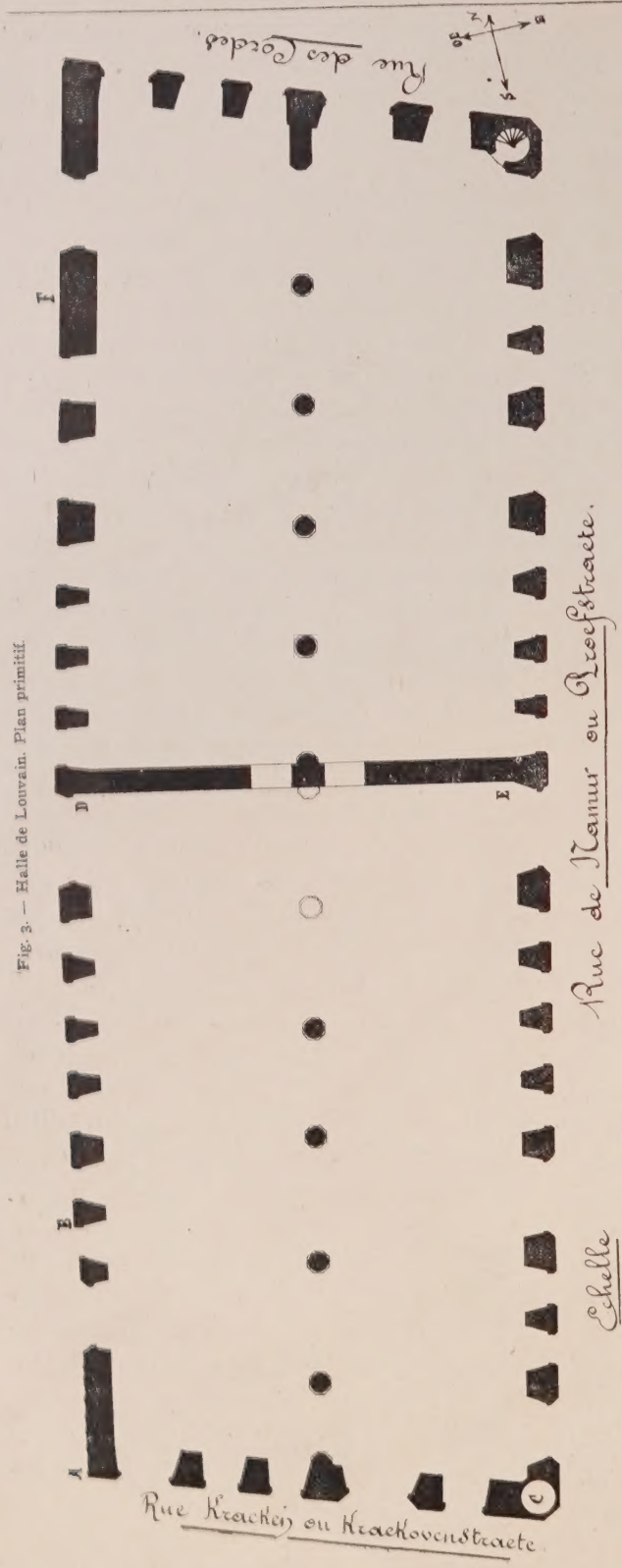


Fig. 3. — Halle de Louvain. Plan primitif.

murs extérieurs s'ouvraient de toutes parts par des baies rapprochées. Cette disposition était courante et se voit encore de nos jours, aux Halles d'Ypres, le monument le plus remarquable de l'espèce.

La façade ouest était presque la réplique de celle de la rue de Namur, sauf une grande porte en moins.

Les portes du milieu de ces deux grandes façades, plus larges que les autres, correspondaient à un important passage, au centre des Halles. Les petites façades, rue Kraeken et rue des Cordes, avaient chacune deux grandes portes.

Les petites portes logées entre les grandes, ont été murées dans le bas et changées en fenêtres. Le changement était fait en grande partie dès 1564, car la vue de Gramaye *(fig. 4)*, publiée en 1606, l'indique déjà. Plus tard, en 1817, les fenêtres ont été agrandies et ont reçu les dimensions qu'elles ont encore actuellement.

Le plan des Halles de Louvain, tel que nous le reconstituons, ne concorde pas avec les reconstitutions de Schayes et de Van Even [1]. Ces deux auteurs prétendent que la halle se composait primitivement d'une salle unique, divisée par une épine de colonnes [2]. Ils considéraient par conséquent le mur de refend, que nous attribuons au plan primitif, comme une modification ultérieure. Mais un examen attentif de la cons-

1. SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*, t. IV, pp. 25 et suiv.: ÉD. VAN EVEN, *Louvain dans le passé et dans le présent*, p. 298

2. Cette idée a également été reprise par M. C. ENLART, dans son *Manuel d'Archéologie française*, Paris, 1904, t. II, p. 341.

truction ne laisse aucun doute sur son ancienneté. Ce mur, beaucoup plus épais que les autres murs intérieurs de la halle, est presque de même épaisseur que les murs extérieurs, et se raccorde parfaitement à ceux-ci.

Toutefois c'est surtout l'examen du niveau primitif qui en démontre l'ancienneté.

Les Halles, nous l'avons dit, sont construites sur un terrain en pente ; c'est cette pente qui a nécessité la division en deux grandes salles ; on a racheté la déclivité du terrain, en plaçant la « salle des pas perdus » en contrebas de l'autre (1).

Comme ces salles sont divisées par une épine de colonnes pareilles, également espacées, reliées par des arcades de même flèche, le mur de refend était nécessaire à la jonction des arcades des deux salles. La différence de niveau nécessitait ce mur, dans lequel étaient percées sans doute des baies de communication entre les deux salles.

Au premier examen du plan actuel, dans lequel on voit l'épine de colonnes se terminer, dans la salle du sud, contre un second mur de refend, on pourrait supposer que celui-ci est ancien, lui aussi. Le plan primitif des Halles serait constitué alors par deux salles séparées par un vaste couloir large de 10 mètres.

Mais en y regardant de plus près, ce second mur de refend, qui embrasse toute la largeur de la construction, apparaît comme postérieur. En effet, à sa jonction avec le mur de face ouest, il tombe un peu en dehors du trumeau, et empiète quelque peu sur l'une des baies. Il ne se raccorde pas mieux au mur de face opposé.

Ces incorrections démontrent à elles seules que ce mur ne peut être de la même époque que le bâtiment de 1317.

Les sources d'archives nous en fournissent une autre preuve.

La Ville mit, dès l'année 1432, à la disposition de l'Université, la partie de la salle comprenant les deux premières arcades à partir du sud. C'est de cette époque que datent les changements de la façade sud : on mura alors le bas des grandes portes pour en faire des fenêtres, les petites portes furent également murées et toute communication directe avec la rue se trouva supprimée.

L'Université a occupé cet emplacement jusqu'en 1676, année où elle devint propriétaire des Halles. A cette époque on procéda à une nouvelle distribution des locaux et on divisa entre les cinq facultés, l'espace que l'Université occupait déjà depuis plus de deux siècles, plus celui compris entre les quatre autres arcades (1).

La salle comprenait donc, d'après les documents, six arcades portées par cinq colonnes et deux demi-colonnes engagées. Or dans l'état actuel il existe quatre arcades et il en faudrait précisément deux autres pour compléter l'épine de colonnes. L'espace demeuré vide équivaut deux fois à celui d'un entrecolonnement. Le plan avec épine continue de colonnes dans chacune des deux salles répond donc parfaitement aux données fournies par les documents écrits.

Nous pouvons en conclure, que les deux arcades qui manquent, ainsi que leurs supports ont été enlevés en 1680, lorsque l'Université modifia en grande partie le rez-de chaussée et reconstruisit l'étage.

La flèche des arcs de la salle sud a été modifiée en l'année 1432-33, quand la Ville

1. La « salle des perdus » se trouvait de $0^{m},75$ environ en contrebas de la salle sud.

1. *Archives du Royaume*, fonds de l'Université de Louvain, n. 3098, feuillet n. 15.

appropria les combles au dessus de cette salle pour y installer les cours de médecine et de droit civil. Les arcs ont été refaits avec les claveaux anciens.

L'étage, à cet endroit de la construction, était très bas. La toiture commençait au même niveau dans les deux parties du bâtiment, les cordons extérieurs en font foi jusqu'à nos jours. Or dans la salle sud le niveau du sol était plus élevé, alors que la hauteur sous plafond était la même que dans la salle nord. C'est au dépens de l'étage que s'établit la différence de niveau (1).

Il reste un point spécial à signaler : le plan des Halles présente à la façade ouest, vers son extrémité sud, un arrachement, sur une largeur de 11m,25 (*fig. 3.* A B.)

Ni le dépouillement des comptes, ni les anciennes gravures, ne permettent de soupçonner quel bâtiment a pu être accolé à cette partie de l'édifice. On peut donc se demander si cet état des choses n'est pas contemporain de la construction même et s'il ne faut pas y voir l'intention des premiers constructeurs d'agrandir les Halles en accolant au sud une aile perpendiculaire à la partie déjà construite.

D'autres grandes Halles du moyen âge avaient à leur début un plan en rectangle allongé, divisé par une ou plusieurs épines de colonnes en deux ou trois nefs. Dans la suite sur la construction primitive sont venues se greffer des ailes de bâtiments disposées autour d'une cour intérieure. Il en fut ainsi à Ypres (1) et à Bruges ( ).

Les agrandissements de ces édifices sont bien postérieurs à la construction des Halles de Louvain et ne peuvent donc avoir inspiré l'idée d'agrandir un jour celles-ci.

Cependant, en présence de l'extension rapide du commerce, les architectes ont peut-être cru à la nécessité d'un agrandissement ultérieur et ont amorcé une aile de bâtiment qui ne fut pas exécutée dans la suite.

Quoi qu'il en soit, l'arrachement que nous signalons est antérieur à la construction d'une maison du XVIe siècle, construite contre l'édifice en cet endroit

II. — Les toitures primitives.

La superstructure primitive des Halles, qui a disparu en 1680, par suite de la construction d'un étage plus spacieux et plus élevé, consistait en deux combles parallèles qui reposaient à leur jonction sur un mur gouttereau, porté par les arcades et l'épine de colonnes.

Il nous est impossible de restituer exactement les toitures primitives, les documents nécessaires à cet effet font défaut. Nous ne possédons qu'une vue assez grossière de

1. Lors des travaux d'aménagement dans cette partie de l'étage cédé à l'Université, il fallut abaisser le plancher afin de donner une hauteur suffisante aux nouveaux auditoires. A cet effet on réduisit la flèche des arcs. On voit encore la trace de ce remaniement : quelques claveaux des arcs primitifs, les plus rapprochés des sommiers n'ont pas été refaits. Ils ont par conséquent conservé la courbe primitive, et leur raccordement avec l'arc remanié s'accuse par une brisure.

Un escalier placé dans le local de droit canonique, situé à côté de celui de théologie, conduisait à ces locaux. Cet escalier provisoire fut remplacé, en 1461, par un escalier en pierre. Il est impossible de découvrir les traces qu'il a dû laisser, elles sont cachées sous d'épaisses couches de badigeon.

(*Comptes de la ville*, A° 1461, n° 1184, f° 82r « Van enen nuwen steinen graet te makenen daer men met op de halle gaet inde scolen van den geestelyken rechte ende medecynen »).

1. Aux Halles d'Ypres il n'existait en 1231, que le beffroi et l'aile du bâtiment à l'est de celui-ci. Cette halle renfermait déjà alors dans ses murs un prétoire scabinal, logé dans une partie de la construction, séparée du reste par un simple mur de refend.

(A. VAN DEN PEEREBOOM, *Ypriana*, I, 1878, p. 99.)

La partie à l'occident du beffroi ne fut commencée qu'en 1285 et achevée en 1304. Les autres édifices qui complètent les halles furent construits plus tard.

(*Même volume*, pp. 101 et 109.)

2. La halle de Bruges, qui fut commencée en 1284, ne se composait que de l'édifice couronné par la tour du beffroi. En 1364 seulement on lui ajouta des ailes.

(SCHAYES, t. IV, pp. 22 et suivantes.)

(*Revue de Bruxelles*, novembre 1837, pp. 104-113. DELEPIERRE, *Vieille halle de Bruges et tour du Beffroi.*)

l'édifice donnée par GRAMAYE dans son *Lovanium*, imprimé en 1606. On peut cependant affirmer que la halle était couverte par une double toiture. Les comptes donnent tout d'abord des renseignements à ce sujet, en relatant des réparations à la gouttière du milieu [1].

La structure du bâtiment nous en donne également la preuve. Nous voyons en effet encore aujourd'hui, rue Kraeken, un reste de gargouille en pierre qui servait à l'écoulement des eaux de la noue, formée par la jonction des deux toitures. Mais la preuve la plus convaincante est l'épine de colonnes massives qui divise la halle en deux nefs et qui n'a pour but que de porter, au moyen de larges et épaisses arcades, le mur gouttereau des deux combles contigus et la charge des plafonds.

L'étage était éclairé par les combles

Fig. 4. — **Halle de Louvain**, d'après GRAMAYE, *Lovanium*.

transversaux rappelant nos toits industriels du système Raikem. Un côté est recouvert d'ardoises, tandis que l'autre, vertical, est muni de larges vitrages.

D'après la gravure de 1606 plusieurs combles transversaux se terminaient en pignons percés de petites portes permettant l'accès et l'entretien des cheneaux.

Du côté nord, les deux grands combles se terminaient chacun par des pignons complètement vitrés et ornés de girouettes.

Les comptes nous donnent aussi quelques renseignements au sujet de la forme compliquée des toitures, ils nous prouvent qu'en 1460 plusieurs combles secondaires ont été refaits et recouverts aussitôt d'ardoises [1]; le compte mentionne aussi « 119 pieds de surface de verre ».

L'emploi du système de toitures indiqué par Gramaye ne paraît donc pas contes-

1. *Comptes de la ville*, A° 1462, n° 1181, f° 65r « Cost van refectie... op de halle in de middelste goten aldaer daer 't sement van vergaen was ».

1. *Comptes de la ville*, A° 1460, n° 1180, f° 54r. « Cost ende refectie omme... de vynsteren ende vouwen op 't dack van der hallen te hermakene ende die te herdeckene ».

table; cependant il ne faut pas en conclure que dès le principe la toiture était telle que sa gravure nous l'indique.

Tout d'abord les jours du toit étaient primitivement moins nombreux, car en l'annee 1461, une fenêtre fut percée dans le toit et le dessus fut recouvert d'ardoises (1).

On serait tenté de croire que les fenêtres, du moins celles qui donnent sur le cheneau du milieu, ont été percées à mesure des nécessités soit pour l'agrandissement des locaux de médecine et de droit, soit pour l'installation de quelqu'autre local à l'étage.

Cependant il est incontestable que l'étage était de prime abord éclairé avec soin pour mieux assurer la conservation des provisions de draps teints qu'il renfermait. A Ypres on avait prévu l'éclairage au moyen de verrières dans la « Halle des draps teints », tandis que de simples volets en bois de chêne clôturaient les baies des fenêtres percées dans les autres ailes de l'édifice (2).

Une gravure de 1665 environ, postérieure donc à celle de Gramaye (3), et représentant une partie du Vieux Marché avec vue sur les Halles du côté de la rue Kraeken, nous montre les deux grands pignons des façades latérales eux aussi complètement ajourés. Deux traverses verticales recoupées par deux autres horizontales, partagent cette grande surface en carrés et en triangles, clos par des panneaux de vitrage sertis par des plombs.

1. *Comptes de la ville*, A° 1461, n° 1773, f° 427r. « Refectie ende costen die gewracht zijn op de juristen schole op de halle omme... een vynsteren aldaer te makene... » « Cost omme de vorseide vynsteren met scaelgien te deckenen. »

Un compte nous révèle qu'en 1464 la faculté de Droit avait quatre grandes fenêtres dans le toit. En 1465 on en fit quatre nouvelles pour la faculté de médecine. Ces dernières furent très probablement installées sur le versant intérieur de la grande toiture.

(*Comptes de la ville*, A° 1465, n° 1184, f° 77r.)

2. VANDENPEEREBOOM, *Ypriana*, vol. I, p. 112.

3. VAN EVEN, *ouvrage cité*, p. 227.

Mais les deux gravures ne sont évidemment que d'une fidélité relative et de plus elles indiquent une situation qui n'existait peut-être pas au début. On a peine à croire que des architectes gothiques, ennemis des toitures complexes (1), auraient prévu dès le principe des combinaisons si recherchées. Une couverture telle que Gramaye la dessine n'aurait pas résisté durant deux siècles aux intempéries.

Il est probable que les Halles de Louvain ne reçurent pas au moyen âge une superstructure définitive et que nous ignorerons toujours quelle était celle que les architectes de l'édifice avaient projetée.

III. — Intérieur des Halles.

Nous avons fait connaître suffisamment l'intérieur des Halles dans les pages précédentes pour pouvoir en achever brièvement la description.

Les deux grandes salles primitives se ressemblaient beaucoup; la première, qui forme actuellement la « salle des pas perdus » *(fig. 5)*, a seule été décrépie et restaurée, elle nous fera connaître le monument tout entier. Les sculptures de la seconde salle mériteraient elles aussi une description, mais un épais badigeon continue malheureusement à les cacher.

Les nefs sont couvertes par un solide plafond porté par de larges et fortes poutres de chêne, qui relient les murs extérieurs aux arcades centrales et reposent de chaque côté, parfois par l'intermédiaire d'une semelle, sur des consoles différemment moulurées, reposant elles mêmes sur des culs de lampe ornés de sculptures.

Les murs très épais sont percés de portes, aujourd'hui murées, dont l'ouverture ébrasée vers l'intérieur monte presque jusqu'au plafond. Elle s'y amortit soit par une dé-

1. A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris, 1899, t. II, pp. 334 et suiv.

charge arquée, soit par une plate-bande appareillée.

Dans les embrasures, on voit à différents niveaux, mais toujours à hauteur d'homme,

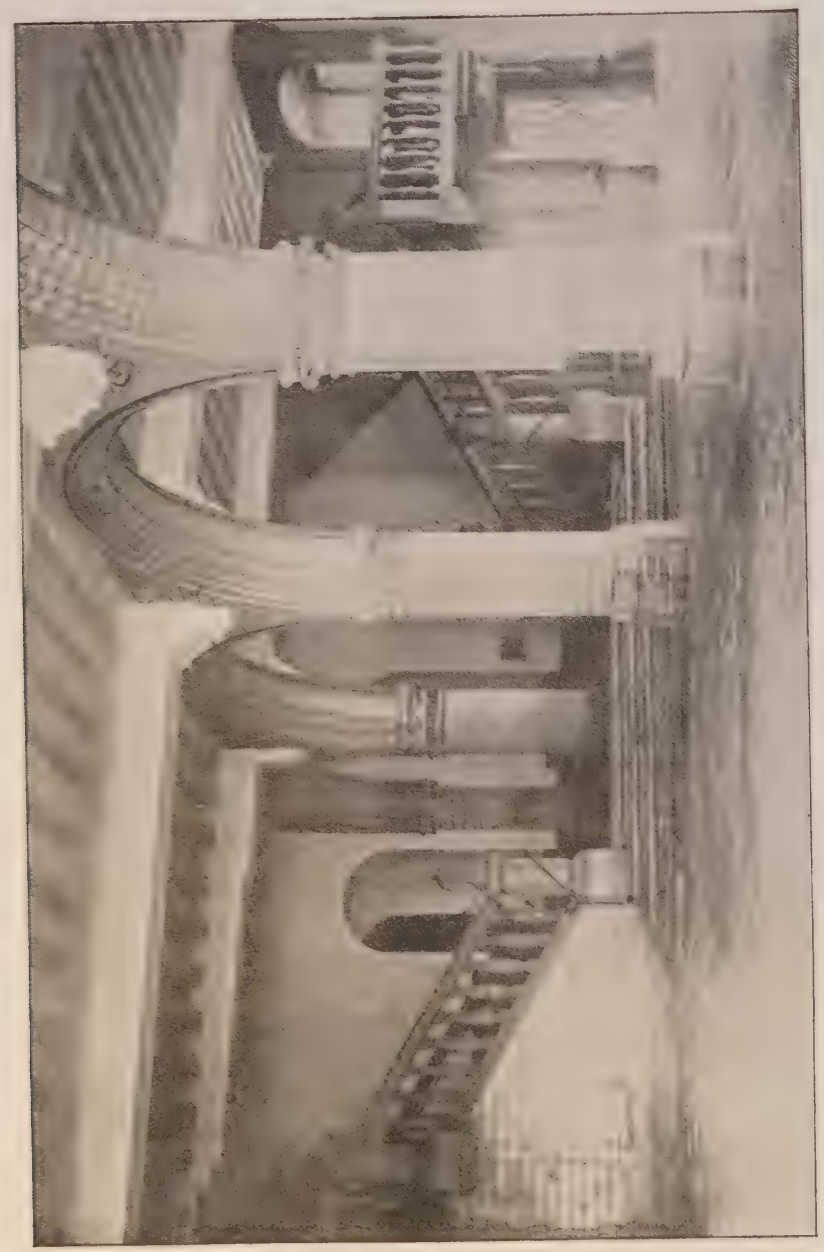


Fig. 5. — Halle de Louvain. — Intérieur.

de petites niches carrées. Certaines d'entre elles étaient fermées par une petite porte dont la battée est apparente.

Mais les éléments les plus remarquables de l'intérieur des Halles sont les colonnes à chapiteaux ornés de deux rangs de feuil-

lages qui reçoivent la retombée des arcades, vigoureusement et soigneusement moulurées, et la décoration variée des consoles qui portent les maîtresses poutres du plafond.

Les arcades en plein cintre [1] qui relient les colonnes, sont formées de deux rouleaux, en retrait l'un sur l'autre, dont nous donnons les profils *(fig. 6)*.

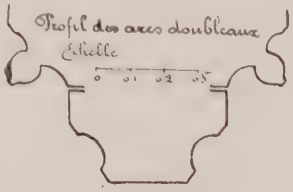


Fig. 6. — Profil des arcades.

Ces arcs étaient primitivement chaînés par une mince barre de fer scellée dans l'abaque des chapiteaux.

L'emploi du plein cintre dans une bâtisse du XIVe siècle ne doit nullement nous étonner, comme le fait très justement remarquer Schayes [2], car l'arc brisé ne pouvait guère s'adapter à un espace intérieur de peu d'élévation, où l'on cherchait à ménager la place.

Le plein cintre se retrouve d'ailleurs en Belgique à toutes les époques du style gothique [3].

Les arcades retombent sur un tailloir octogonal. Celui-ci se profile en méplat, à l'arête supérieure chanfreinée et se relie par un cavet à la corbeille du chapiteau.

La corbeille trapue, composée de deux assises, s'évase légèrement. Elle est ornée de deux rangs de bouquets de feuillages et de fruits, un par assise *(fig. 7)*. Des bouquets au relief très accusé soutiennent les angles du tailloir. Ceux de l'assise inférieure sont moins importants et laissent à la rangée supérieure toute sa valeur. Ces chapiteaux rappellent encore par leur silhouette, ceux du XIIe et XIIIe siècle [1]. Les crochets proprement dits ne se rencontrent plus qu'exceptionnellement aux chapiteaux brabançons de cette époque [2], mais les bouquets de feuilles et de fleurs placés sous les angles du tailloir, rappellent par leur masse, les crochets du XIIIe siècle, dont ils remplissent les fonctions.

Le chapiteau est muni d'une astragale, profilée soit en tore, au profil elliptique orné

Fig. 7. — Chapiteau. Halles de Louvain.

d'une baguette, soit en larmier. Le fût des colonnes, appareillé en tambour, s'appuie sur une base faite de deux tores ; le tore inférieur s'appuie sur le socle octogonal, dont les angles supérieurs sont rabattus.

1. Il y a cependant une arcade en arc brisé, c'est la dernière au sud de la salle sud ; l'entrecolonnement étant peu considérable on a employé l'arc brisé pour avoir la même hauteur sous clef que dans les autres arcs.

2. SCHAYES, *op. cit.*, p. 27.

3. On retrouve l'emploi de l'arc en plein cintre à la fin du XIIIe siècle à l'église du Béguinage à Tongres, au XIVe siècle aux Halles de Diest (1346) et à la tour de St-Gommaire à Lierre, aux débuts des XVe et XVIe siècles, à Ste Walburge à Audenarde, etc.

1. ENLART, *Manuel*, t. I, p. 560.

2. REUSENS, *Éléments d'Archéologie chrétienne*, t. II, 1886, p. 126.

Le socle se rattache à la plinthe par une moulure en talon avec cavet fortement accusé.

Fig. 8. — Chapiteau de la première colonne engagée.

Les chapiteaux sont variés de feuillage. Des feuilles de vigne, d'érable ou de chêne y sont tour à tour appliquées. Au chapiteau de la première colonne isolée, toutes les feuilles se rattachent à une branche de vigne serpentante; sur la plupart des autres chapiteaux un bout de branche porte un groupe de trois feuilles. Ici les feuilles s'appliquent simplement sur la corbeille, ailleurs elles débordent en relief accusé ; les unes sont largement traitées, d'autres ont plus de maigreur dans le modelé.

A côté de ces types du style gothique rayonnant, un chapiteau *(fig. 8)*, celui de la première colonne engagée, paraît trahir des retards d'atelier. Sa corbeille, également composée de deux assises, rachète plus brusquement le ressaut du tailloir. Sa décoration se compose d'un rang de crochets dont la feuille côtelée part de l'astragale pour s'épanouir sous les angles de l'abaque ; ces crochets alternent avec d'autres cachés à leur naissance par une feuille trilobée, dont les pétales s'épanouissent sous la seconde assise. La base, plus aplatie, déborde sur le socle (1). L'astragale et la moulure de la plinthe diffèrent légèrement des mêmes éléments dans les colonnes voisines.

Les culs de-lampe portant les consoles qui supportent le plancher, sont couverts également d'une sculpture variée et largement traitée : feuillages, scènes burlesques, êtres fantastiques ou hybrides.

Dans la « salle des pas perdus » c'est le règne végétal qui fait les frais de l'ornementation ; tandis que dans l'autre salle, la décoration consiste plutôt en animaux fantastiques. On peut y distinguer entre autres un dragon ailé, deux corps d'animaux commandés par une tête, un mascaron, etc., etc.

Un des culs-de-lampe feuillagés des mieux traités est une sorte de transition entre l'ornement feuillagé et le personnage, c'est

Fig. 9. — Cul-de-lampe mascaron.

la *tête de feuille*, motif fréquent au XIVe siècle (2).

1. On retrouve cette même base dans l'église St-Jacques à Louvain, dans la partie qui a été reconstruite après l'incendie de 1350.

2. ENLART, *op. cit.*, t. I, p. 508.

Cette tête est encadrée par une ample chevelure composée de feuilles de lierre, fortement ondulées, la figure se profile nettement, grâce au jeu puissant de lumière et d'ombre produit par le modelé tourmenté des feuilles [1].

Ailleurs on voit une grande feuille plate légèrement ondulée et aux bords faiblement découpés *(fig. 9)*. Cette même feuille se retrouve, aussi profondément découpée, aux nervures gonflées de sève. Elle recouvre

Fig. 9. — Cul-de-lampe feuillagé.

toute la surface du cul-de-lampe par un modelé gras et ondulé.

D'autres consoles sont ornées de feuilles d'érable, de lierre et de feuilles d'eau stylisées *(fig. 10* et *11)*.

Parmi les sujets de genre, signalons une scène assez curieuse qui orne la console, au-dessus de la quatrième colonne, dans la nef ouest *(fig. 12)*. Entre deux personnages, une forte tête chevelue couvre toute la hauteur du cul-de-lampe, la face contractée, la bouche ouverte comme si un cri s'en échap-

Fig. 10. — Cul-de-lampe feuillagé.

pait, les deux personnages la tiennent par les cheveux. Celui de droite est complète-

Fig. 11. — Cul-de-lampe feuillagé.

ment nu et imberbe, tandis que celui de gauche, plus fort, est représenté à la manière des hommes sauvages, poilus et à

1. Ces mêmes feuilles de lierre, traitées de la même façon, se remarquent dans un écoinçon double à l'hôpital de la Byloque à Gand. (MUSÉE DU CINQUANTENAIRE, *Section d'art monumental*, salle VIII, n° 1409.)

longue barbe. Il porte une pèlerine qui s'attache sous le cou par trois boutons. Derrière lui un lion bondissant le saisit à la jambe. Ce personnage est représenté en pleine action et sa pèlerine est violemment soulevée par le vent [1].

Au mur ouest, on voit un être fantastique, chèvre à tête d'homme, dont les parties extrêmes apparaissent des deux côtés du cul-de-lampe et qui est supposé contourner celui ci par derrière *(fig. 13)*. Deux pattes apparaissent de chaque côté. Une tête monstrueuse, aux traits fortement

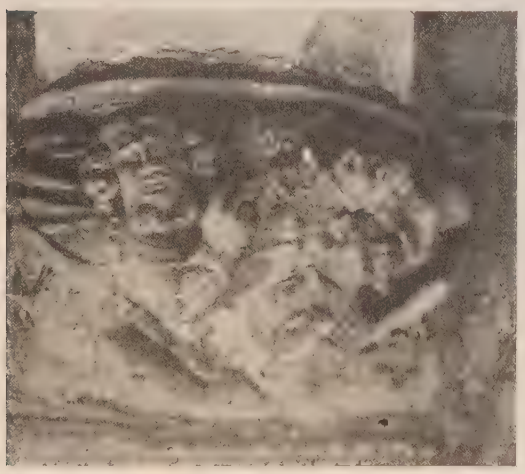


Fig. 12. — Cul-de-lampe à scène fantaisiste.

accusés, décore l'intervalle ; les sourcils, formés par une ligne de perles, s'amincissent vers les tempes. La bouche aux lèvres épaisses s'ouvre en un large rictus. Une moustache énorme forme avec les favoris deux larges boucles qui garnissent les joues aux pommettes saillantes. Deux oreilles monstrueuses et poilues s'accolent aux tempes; de la lèvre inférieure retombe, en guise de barbe, une pièce d'étoffe qui descend en plis raides jusqu'au bas du cul-de-lampe.

Fig. 13. — Cul-de-lampe à scène grotesque.

Cette sculpture rappelle les écoinçons de la chapelle des comtes de l'église Notre-Dame de Courtrai et ceux du porche de l'église Notre-Dame à Assche (Brabant).

Fig. 14. — Cul-de-lampe des Halles de Louvain.
(Emprunté à L. Gonse, *L'Art gothique*.)

Signalons encore *(fig. 14)* deux bustes de chevaliers adossés, revêtus de la cotte de maille, le visage découvert et portant l'ailette ; l'un d'eux a le front ceint d'une couronne. Chacun de ces personnages figure entre deux écus à ses armes : l'un orné de la croix, l'autre du lys.

1. Cet homme sauvage ressemble beaucoup par l'allure à un guerrier des écoinçons de la chapelle des Comtes de Flandre de l'église Notre-Dame de Courtrai (1374); seulement ici le personnage est vêtu de la cotte de maille et de la grande braconnière, il est barbu et a la tête découverte, il combat l'épée en main. Une pèlerine qui s'accroche sous le menton se soulève également derrière lui.

Notons enfin près de l'entrée de la salle de la nef ouest *(fig. 15)* un personnage accroupi et vêtu d'une tunique longue, aux manches boutonnées jusqu'au coude. La tête est couverte d'un chaperon. La main droite

Fig. 15. — Cul-de-lampe au personnage accroupi.

au cou, il regarde attentivement; de la main gauche, il tient une planchette. Ne serions-nous pas ici en présence de l'un des architectes des Halles ?

Voici donc, tout au début du XIVe siècle, un art parfaitement formé. M. J. Destrée [1] a écrit à propos du cul-de-lampe représentant les deux chevaliers : « Ce morceau, d'un modelé très ferme et d'un très bon style, démontrerait à défaut d'autre témoignage la place distinguée que la sculpture occupait déjà dans nos contrées dès le début du XIVe siècle. »

La sculpture des Halles justifie cette appréciation et dénote que dès le XIVe siècle, l'art brabançon cherche ses voies. Dans cette sculpture se manifeste déjà son caractère original, à une époque où la statuaire proprement dite est encore complètement dépendante de l'art français [1]. La statuaire s'inspirait plus directement des modèles français que la sculpture ornementale, si toutefois elle n'était pas fréquemment exécutée par des artistes français. Une sculpture aussi développée que celle des Halles de Louvain ne se rencontre que rarement, à la même époque, dans le reste du pays.

Des œuvres analogues n'existent chez nous que dans quelques rares monuments de la seconde moitié du XIVe siècle, tels en Brabant dans les églises de Assche, d'Oplinter, de Tirlemont et en Flandre, dans la chapelle des comtes de l'église N.-D. à Courtrai.

Il n'est pas improbable que l'un des trois maîtres d'œuvre dont les noms figurent dans l'inscription commémorative de la construction des Halles, soit l'auteur de ces sculptures. Or chacun de ces maîtres porte un nom flamand.

(A suivre.) L. Hissette.

1. J. Destrée, *La sculpture brabançonne au moyen âge.* Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, t. VIII, 1894, p. 48.

1. J. Destrée, Statue de la vierge en marbre blanc, commencement du XIVe siècle. Bull. musées, 1908, p. 100.

La Bible, racontée par les artistes du Moyen-Age

(Suite) (1).

DEUXIÈME JOUR.

Séparation des eaux supérieures et inférieures.

POUR les artistes qui ont adopté le procédé de la représentation sur un disque, ce sujet et le précédent sont figurés de façon presque identique et il est difficile de discerner au premier coup d'œil si les masses confuses ou ondulées des séries de Rouen, d'Auxerre ou d'Ulm (2) par exemple, représentent le ciel et la terre, ou les nuées et les eaux (3).

Mais ailleurs, à Strasbourg et surtout à Thann *(fig. 11)*, où les objets créés sont représentés en nature, aucune confusion n'est possible : Dieu tranche, au moyen d'une baguette, les eaux supérieures et inférieures ; dans celles-ci, on voit déjà, à Fribourg *(fig. 10)*, nager quelques poissons (4). A Tolède (5), le Créateur, d'un bras vigoureux, écarte les ondes, et pour bien indiquer la nature des nuées, au-dessus de la masse supérieure, apparaît un segment d'arc céleste. A Chartres *(fig. 5)* enfin, ce sont des nuages déjà complètement formés, des mers aux vagues tumultueuses, et deux anges, volant dans l'intervalle, semblent assigner aux uns et aux autres leurs limites : si Dieu est aussi suppléé, c'est que, par une disposition particulière à cette voussure, chaque sujet est ici divisé en deux parties séparées : en haut se tient le Créateur ; au-desous de lui, l'objet créé : Dieu ne peut donc, comme ailleurs, prendre une part active, manuelle, à la formation des êtres.

Sur la Bible n. 5057 de l'Arsenal (XIVe siècle), le Créateur travaille à séparer, d'un côté les rochers, de l'autre une rivière ; — sur le n. 5212, il lui suffit de faire un signe, et l'eau jaillit en torrent dans la campagne.

Plus anciennement, le mosaïste byzantin de la Chapelle palatine de Palerme avait imaginé, pour cette scène, un type qui semble être demeuré unique : sur la voûte de ce monument, Dieu, en manteau violet, est assis au centre d'un nimbe dentelé ; de ce nimbe s'écoulent des ondes qui, se réunissant, forment un océan à la partie inférieure du tableau.

L'artiste puissant et gracieux à la fois qui, sur la façade d'Orviéto, a rénové les conceptions du Moyen-Age et frayé les voies à la Renaissance, a réuni en une seule composition *(fig. 3)*, admirable de naturel, la création des mers, des terres, des plantes et des animaux : au geste de ce Dieu, presque imberbe, car il est jeune d'une jeunesse éternelle, les flots s'écartent, s'abaissent et viennent mourir en franges d'écume le long des parois rocheuses qui, en deux masses opposées, s'élèvent de leur sein ; de ces terres à peine émergées, les unes verdoient déjà d'une luxuriante végé-

1. Voir la livraison précédente, p. 146.

2. A Ulm, il n'y a pour les deux jours qu'un sujet unique.

3. Sur le Pentateuque d'Ashburnham, la page consacrée à la création du monde est divisée en quatre scènes dont deux, presque identiques, montrent la séparation des eaux supérieures et inférieures, et celle de la terre, bloc ferme de couleur brune, et des eaux, masse confuse et bleuâtre. — Dans la Bible moralisée, les deux médaillons sont semblables : c'est un disque foncé, entouré d'une couronne claire, dentelée. — Sur le missel d'Hildesheim *(fig. 1)* un arc-en-ciel se détache entre deux masses vertes, ondulées.

4. Aussi ce tableau ne vient-il, dans cette série, qu'après la création des plantes et des astres.

5. Où cette scène précède la création même du ciel et de la terre.

tation ; les autres sont couvertes d'animaux variés : lion, chameau, cheval, bœuf, sanglier, chien, bélier, chèvre : tous, du plus doux au plus sauvage, se pressent égale-

Fig. 12. — Soubassement de la porte de la Librairie à la cathédrale de Rouen (fin XIIIe siècle).
Rangée supérieure : création des astres, de l'homme.

ment pour venir contempler d'un œil soumis ce Créateur suivi de deux anges, qui, d'un seul mot, les a évoqués du néant. Morceau admirable de pensée et d'exécu-

tion, d'une perfection qui peut-être n'a jamais été surpassée (1).

TROISIÈME JOUR.

Création des végétaux.

HABITUELLEMENT cependant l'ordre du récit mosaïque a été plus exactement suivi, et la création des plantes, qui remplit la troisième journée, a été nettement séparée des autres créations (2).

Ce sujet est, de tous ceux de la série, le plus facile à représenter : aussi toutes les interprétations en sont-elles à peu près identiques. Tout au plus peut-on remarquer qu'ici (3) Dieu tient dans sa main même les plantes qu'il crée ; que là au contraire il bénit simplement les arbustes qui croissent devant lui sur le sol (4) ou tapissent de leur feuillage le disque qu'il a dans la main (5) ; que là encore il tire lui même du sol, et parfois avec quelque effort, des végétaux bizarres, stylisés au point de paraître fossiles (Ste Genev., 8, XIIe siècle, — Bible de Bourges XIIIe siècle, etc.). Quant au choix des végétaux représentés, les imagiers ont surtout recherché les arbres fruitiers (1) ; sans doute, à l'époque médiévale, les essences étaient infiniment moins variées qu'aujourd'hui et telle plante maintenant commune dans nos pays occidentaux,

Fig. 13. — Soubassement de la façade de la cathédrale d'Auxerre (XIVe siècle). — Création du monde, des plantes et des animaux.

1. On peut rattacher à la séparation des eaux supérieures et inférieures la création de l'Air et de l'Eau, figurée dans l'«Hortus Deliciarum» (XIIe siècle), l'Air est un cavalier joufflu et soufflant, monté sur un dragon et entouré des têtes non moins joufflues des quatre vents ; l'Eau, un vieillard couronné, assis sur des ondes amoncelées et tenant un trident : Dieu évoque d'un geste ces personnages allégoriques.

2. Cependant à Auxerre *(fig. 13)* la création des plantes est réunie à celle des animaux ; à Tolède, elle manque.

3. A Laon.

4. A Chartres *(fig. 5)*, Strasbourg, Fribourg *(fig. 10)*, Ulm, Thann *(fig. 11)*; de même à peu près sur la mosaïque de Monreale, Bible dite de Bamberg (XIIIe siècle), n. 5056 Arsenal (XIVe siècle), etc. — Sur la Bible de Pontigny *(fig. 19)*, Dieu ne paraît pas pour la création des plantes.

5. A Rouen, Bibles de Charles V (Arsenel, 590), de Ste-Geneviève (22), de l'Arsenal (589), toutes du XIVe siècle.

1. Le texte mosaïque indique d'ailleurs uniquement : l'herbe verdoyante et les arbres fruitiers portant leurs fruits.

y était alors absolument inconnue ; mais cette considération ne saurait, à elle seule, expliquer le choix restreint des imagiers et l'exclusion presque absolue d'espèces qui, comme le chêne, le rosier, l'acanthe, le lierre, etc., étaient plus familières que toutes autres au ciseau des sculpteurs de nos cathédrales. Il semble que, considérant avec les théologiens l'homme comme la fin suprême de la création, ils aient rapporté à lui tous les autres êtres et aient tenu à figurer surtout, parmi les végétaux comme parmi les animaux, ceux qui présentaient pour lui le plus d'utilité : dès la période bysantine, ce sont, reconnaissables sous leurs formes stylisées, des figuiers, des ceps de vigne, des grenadiers et autres arbres fruitiers d'Orient qui surgissent, sur l'ivoire de Salerne *(fig. 7)*, devant le geste évocateur de Dieu (1) ; ailleurs, sauf de très rares exceptions où l'on aperçoit le feuillage d'un chêne (2), ce sont des ceps de vigne et surtout des pommiers : est-ce par un simple hasard que précisément ces diverses essences ont été prises tour à tour, dans la suite du récit, pour incarner l'Arbre fatal de la Science ? ou bien n'y a-t-il pas là une de ces allusions subtiles dont étaient coutumiers les moines grecs, inspirateurs directs ou indirects de toute cette iconographie ?

QUATRIÈME JOUR.

Création des astres.

DÈS les plus anciennes représentations, le soleil et la lune, comme il était naturel, sont mis à part, individualisés d'une façon originale. Ainsi sur le paliotto de Salerne *(fig. 7)* est suspendu dansl'espace (1) un disque ou une sphère qui représente le firmament, tout parsemé d'étoiles de diverses grandeurs ; Dieu, debout devant ce disque, semble les disposer à la surface ; au milieu d'elles se détachent deux médaillons portant les bustes du soleil et de la lune (2) : figures humaines imberbes, tenant des torches à la main et s'inclinant vers le Créateur pour lui rendre hommage (3).

Dans la mosaïque de Monreale (4) et plus tard dans la plupart des séries sculptées de nos cathédrales, cet anthropomorphisme a été abondonné : le soleil et la lune ne se distinguent plus des autres astres que par leur forme ou leurs dimensions (5), ou

1. A Salerne, le Créateur est suivi par deux personnages imberbes, vêtus de robes, lesquels malgré l'absence d'ailes, ne peuvent guère être que des anges ; l'ivoire de Berlin *(fig. 6)* présente la même particularité.

2. Chartres.

1. Ce disque tient en l'air par lui-même, comme les sphères des mosaïques byzantines, et ne repose pas dans la main de Dieu ; il ne présente donc aucune analogie avec les disques de la série de Rouen.

2. De même à Venise sur le globe azuré du firmament paraissent, parmi les étoiles, les figures humaines du soleil et de la lune : de même aussi sur la Bible de Florence. — Sur la Bible du XIIe siècle (Bibl. nat. n° 11534) ce sont encore deux bustes ayant pour attributs l'un une torche, l'autre un croissant, mais ils sont en dehors du firmament parsemé d'étoiles. De même sur la Bible de Cantorbéry (Ste-Genev. 8, XIIe siècle). Sur la bible de Düsseldorf, la lune seule a une tête humaine, plutôt ridicule *(fig. 4)*.

3. Sur les fresques de St-Savin, Dieu suspend lui-même le soleil et la lune (globes avec tête d'homme et tête de femme surmontée d'un croissant) dans l'espace figuré par des cercles concentriques. — Sur l'ivoire de Berlin *(fig 6)* il place aussi lui-même les deux astres (deux disques sous lesquels sont une femme vêtue et un homme nu debout). Il les place également (représentés au naturel) sur le soubassement d'Auxerre, sur le vitrail de Bourges (où ils sont accompagnés d'étoiles), sur les Bibles n. 590, 5054, 5057, 5059, 5212 de l'Arsenal, n°s 20 et 22 de Ste-Geneviève, de M. de Bastard (toutes du XIVe siècle) et sur celle de la Bibl. Mazarine *(fig. 17)*. — Sur le n. 588 de l'Arsenal (XIIIe siècle), le Créateur tient en main les deux astres, mais il semble embarrassé de les mettre en place. — Sur la Bible de Pontigny *(fig. 20)*, le soleil et la lune sont déjà fixés et le Seigneur puise les étoiles à poignées dans le pan de son manteau.

4. Où l'on voit, parmi les étoiles, le globe solaire et le croissant de la lune ; par une réminiscence évidente des modèles des premiers siècles, Dieu assis tient à la main un volumen roulé.

5. A Laon, Auxerre, Thann *(fig. 11)*, bible (f. lat. 18 Bibl. nat., XIVe s.), missel d'Hildesheim *(fig. 1)*, ce sont des disques égaux : la couleur distingue seule le soleil de la lune.

encore l'emplacement qu'ils occupent [1] : ainsi à Chartres *(fig. 5)*, Dieu tient un disque igné qui personnifie la lumière, et devant lui deux anges vont mettre en place l'un le soleil, l'autre la lune [2] ; — à Tolède, le Créateur est debout sur des nuées, et à droite et à gauche de sa tête paraissent les deux astres entourés d'étoiles [3] ; à Thann *(fig. 11)*, cette journée de la création remplit deux claveaux successifs de la voussure : sur une paroi convexe qui s'arrondit sous les pieds divins sont dispersés, dans le premier, le soleil et divers astres, dans le second, la lune pareillement accompagnée.

Quant à Fribourg *(fig. 10)*, nous avons vu que le monde y est figuré sous la main du Créateur par des sphères concentriques : la sphère extérieure est parsemée d'étoiles. L'œuvre des deux jours se trouve ainsi réunie en un seul tableau.

Au XVIe siècle le peintre-verrier de la Madeleine de Troyes paraît avoir voulu, dans les trois compartiments où il retrace la création des astres et des phénomènes célestes, faire montre de toute la science léguée par le Moyen-Age à la Renaissance : tout d'abord Dieu évoque une sphère bleutée (la masse éthérée) formée des neuf cercles concentriques traditionnels ; — puis, levant les deux mains, il transmute cette sphère en une ellipse dont le centre devient un foyer de lumière. Enfin, la terre étant formée, on voit au-dessus d'elle, nuancés trois par trois, les neuf cercles représentant le firmament, sur lequel sont placés, outre beaucoup d'étoiles et un croissant de lune à tête humaine, le soleil et cinq planètes disposés en ligne verticale : composition singulière illuminée non moins par la piété de l'artiste que par l'éclat de couleurs dont les verriers modernes n'ont pu retrouver le secret [1].

1. Sur la Bible dite de Bamberg (XIIIe siècle), les deux astres sont uniformément figurés par un croissant.

2. De même à Bourges, deux anges placent le soleil et la lune, pendant que Dieu crée les végétaux.

3. Sur la Bible de Bourges (XIIIe siècle), Dieu est de même placé entre les deux astres, mais là il déroule une banderole.

CINQUIÈME JOUR.

Création des poissons et des oiseaux.

La plaque d'ivoire qui représentait cette phase de la création n'existe plus sur le paliotto de Salerne ; mais elle a été retrouvée au musée de Pesth où, avant son identification, elle avait donné lieu à une amusante méprise : comme l'on y voyait une figure humaine faisant un geste devant des poissons, un archéologue [2] avait indiqué comme sujet : « S. François prêchant les poissons » ; cette fausse interprétation avait nécessairement conduit à retarder jusqu'au XIIIe siècle la date de cet ivoire, aux caractères pourtant si nettement archaïques. Exemple curieux des erreurs que peut produire, en archéologie peut-être plus qu'ailleurs, une idée préconçue.

Le marbre du portail de San Zéno, à Vérone, s'écarte assez peu de ce premier type : sur une première plaque, Dieu est debout ; tout auprès, deux autres plaques superposées montrent une foule ici d'oiseaux, là de quadrupèdes. La principale originalité du morceau réside dans l'inscription qui comme à tous les panneaux voisins, accompagne les figures : *Factor terrarum genus hoc creat omne ferarum.* — L'ivoire de Berlin *(fig. 6)* montre aussi les

1. A Auxerre, cette création est placée au second rang de la série ; à Ulm, avant celle des plantes ; à Fribourg, avant même la séparation des eaux.

2. M. le chanoine Bock, dans son catalogue, publié en 1867 ; le premier, M. Semper, a reconnu le véritable sujet, dans son remarquable article de la *Revue de l'Art chrétien* (année 1897, p. 492).

oiseaux et les poissons superposés en face de Dieu, cette fois assis [1].

Le Créateur est également assis dans la mosaïque de Monreale ; mais devant lui,

Fig. 14. — Vitrail de la Madeleine, à Troyes (XVIe siècle). — Création des poissons et des oiseaux.

c'est une colline verdoyante au bas de laquelle s'ébattent dans une eau courante divers poissons et oiseaux parmi lesquels on reconnaît notamment un canard [1]. C'est

1. Bible du XIIe s. de la Bibl. nat. (fonds latin 11534): Dieu debout crée parmi les poissons, des monstres marins. Sur celle de Cantorbéry (Ste-Genev. 8, XIIe siècle) un des poissons est même dévoré, aussitôt que créé, par un de ces monstres.

1. Dans cette série, cette scène est précédée d'un tableau dont le sens ne nous apparaît pas clairement : le

encore sous la simple bénédiction de Dieu que naissent oiseaux et poissons sur les miniatures des Biblioth. Mazarine (*fig. 17*), Ste Geneviève (8, XIIe siècle), Arsenal (5, XIIIe siècle et 5054, XIVe siècle), bible de Bourges (XIIIe siècle), etc. — Sur

Fig. 15. — Vitrail de la Madeleine, à Troyes (XVIe siècle). — Création des quadrupèdes.

la Bible de Pontigny (*fig. 19 et 20*), où ils surgissent par séries de trois ou quatre individus, Dieu ne se montre même pas.

Mais à la fin du XIIIe siècle apparaît un type nouveau : le Seigneur ne se contente plus de créer ou de bénir les animaux,

Créateur est assis sur une sphère qui semble flotter au milieu des ondes.

il les place chacun dans leur élément : le voici qui lâche dans les airs un oiseau, ou le pose sur la branche d'un arbre (Bible dite de Bamberg, fin XIIIe siècle; de l'Arsenal, 588, fin XIIIe siècle) et qui debout ou agenouillé sur la rive, jette une grosse truite dans un torrent (Arsenal 588, fin XIIIe siècle, et 5057, XIVe siècle, Ste-Geneviève 22, XIVe siècle). Souvent même, d'une main il lance un oiseau, et de l'autre un poisson (Arsenal, 590, 5059, 5212, XIVe siècle ; Ste-Geneviève, 20, XIVe siècle), et parfois déjà les quadrupèdes assistent à cette scène singulière (Arsenal 5059, Ste-Geneviève, 20).

La mosaïque de St-Marc intercale ici dans son récit une composition énigmatique : c'est, en un petit tableau séparé, un ensemble bizarre où l'on ne peut guère reconnaître autre chose qu'une représentation des êtres créés le cinquième jour : cet amas de reptiles informes et d'oiseaux rudimentaires roulés ensemble en une sorte de spirale offre un aspect si volontairement confus qu'on y chercherait volontiers une figure du Chaos, si la place occupée par ce tableau n'interdisait une telle interprétation.

Plus encore que leurs devanciers byzantins, les imagiers de nos cathédrales se sont attachés à traduire littéralement le verset de Moïse, et à l'encontre du sculpteur de Vérone, ils ont eu soin de ne montrer ici que les oiseaux et les poissons : à Laon, à Strasbourg, ils se pressent devant le Créateur ; à Thann *(fig. 11)*, ils s'amoncellent en une sorte de butte grouillante que dominent des aigles ; à Rouen, à Ulm, ils se dessinent sur le disque de la création [1].

Seul l'artiste chartrain a cru devoir, comme il l'avait déjà fait pour le Jour et pour la Nuit, compliquer ce sujet si simple et si clair *(fig. 5)* : à côté des poissons, à côté du corbeau, de la colombe et des autres oiseaux plus ou moins mutilés est debout un homme nu, appuyé sur un filet d'eau : c'est l'Océan [2], qui s'entretient avec le Créateur et semble prendre ses ordres : disposition bizarre dont nous n'avons trouvé aucune réplique dans la sculpture médiévale.

(A suivre.)

G. Sanoner.
Paris.

1. Sur le missel d'Hildesheim *(fig. 1)*, on ne voit que des oiseaux, et aucun poisson ni reptile.

2. Cette figure paraît être une réminiscence de quelque œuvre byzantine : les Grecs en effet plaçaient l'Océan ainsi personnifié dans un grand nombre de scènes : ainsi dans la Crucifixion (voir *Revue de l'Art chrétien*, année, 1907, p. 236).

Travaux artistiques de saint Éloi et de l'abbé Suger à l'abbaye de Saint-Denis.

PAR son origine, par l'excellence de sa situation dans une région pourvue de ressources non moins abondantes que variées, grâce à la proximité de la résidence royale, l'abbatiale de Saint-Denis a toujours été le centre de richesses considérables. Tour à tour ruinée, reconstruite, dévastée, agrandie, elle fut entièrement refaite à plusieurs reprises.

De tous les personnages qui consacrèrent leurs talents et leur zèle à lui donner une splendeur nouvelle, deux surtout méritent d'être cités : saint Éloi et l'abbé Suger.

Vers l'an 630, Dagobert éleva à la place de l'église qu'avait fait bâtir sainte Geneviève en l'honneur des saints martyrs Denis, Rustique et Éleuthère, une basilique assez vaste, dont les parties inférieures ont été retrouvées vers l'entrée actuelle du sanctuaire. Par ses largesses le roi attacha indissolublement son nom à cette œuvre, ce qui l'a fait regarder par la suite comme le véritable fondateur de Saint-Denis. L'édifice fut enrichi à ses frais avec une profusion toute royale. A la fois orfèvre, forgeron, architecte, décorateur en tous genres, saint Eloi se vit confier par le souverain la direction de tous les travaux d'art et sut déployer dans des occupations si diverses une égale maîtrise. Parmi les plus célèbres ouvrages d'orfévrerie sortis de ses mains, on se plaît à citer le trône d'or massif, dans lequel d'aucuns ont parfois cru reconnaître une chaise curule antique.

Ayant reçu l'ordre d'édifier un magnifique tombeau sur la sépulture de saint Denis, Éloi fut heureux de témoigner ainsi sa dévotion au martyr. Le monument entouré d'une balustrade était entièrement de marbre ; la face antérieure resplendissait d'or et de pierreries, tandis qu'au frontispice se voyaient des vases et des sculptures ; l'autel placé aux pieds du saint était revêtu d'une boiserie couverte de feuilles d'or, d'où sortaient de petites pommes d'or entremêlées de perles ; la voûte de cet autel était complètement garnie d'argent. Plus tard, à la prière du roi, il dressa derrière l'autel une grande croix d'or pur que rehaussaient de leur éclat de multiples pierres précieuses. Il mit tout son art à enrichir les portes du sanctuaire et le pupitre ou lutrin qui provenait de l'église Saint-Hilaire de Poitiers, d'où Dagobert l'avait enlevé après avoir ruiné la ville rebelle ; celui-ci en avait encore rapporté des vantaux de portes qui étaient recouverts de lames de bronze ajourées représentant des rinceaux agrémentés de différents animaux ; ce genre de décoration garnissait les portes indépendamment des pentures.

En un mot, d'après saint Ouen, son biographe, Éloi fit de Saint-Denis le plus bel ornement des Gaules et ses créations artistiques excitaient l'admiration de tous les connaisseurs (1). Son talent d'orfèvre est resté légendaire ; il ne semble pas qu'il ait employé d'autres ornements que les pierres précieuses serties, les arabesques en filigrane, les plaquettes d'or estampées au marteau et décorées de dessins géométriques. Mais on peut se rendre compte des beaux effets que l'on obtenait ainsi par la remarquable couronne du musée de Cluny ayant appartenu au roi visigoth Receswinthe (2).

La basilique de Dagobert tombait en ruines. Au VIIIe siècle, le roi Pépin la réédifia. De ces deux premières églises ne sont demeurés que quelques tronçons de colonnes et des chapiteaux de marbre replacés dans la crypte au XIIe siècle. Une quatrième reconstruction fut entreprise pendant le XIe siècle.

Enfin, en 1137, l'abbé Suger s'occupa de rebâtir en totalité l'église de son abbaye devenue trop petite pour le nombre des fidèles qui s'y rendaient de fort loin. Il commença par la

1. *Vita S. Eligii.* Lib. I Cap. XXXII.
2. Roger Peyre, *Hist. gén. des Beaux Arts.*

Fig. 1. — Abbaye de Saint-Denis. Intérieur de l'église.

façade occidentale, mit la main à l'œuvre absidale et entreprit la nef que peut-être il n'eut pas le temps d'achever *(fig. 1)*. L'influence de l'église de Saint-Denis sur les arts français est singulière. Le monument de Suger est le premier grand édifice qui ait réalisé le système complet de structure dite gothique ; il représente la solution du problème, la formule intégrale du style nouveau ; et l'on sait quelle importance prit dans l'Ile-de-France et bientôt dans tout le domaine royal cet art dont les principes devaient s'étendre sur tout l'Occident.

Des monuments antérieurs l'illustre abbé ne conserva qu'une partie de la crypte centrale et quelques fragments de marbre, colonnes et chapiteaux carolingiens *(fig. 2)* ; en rebâtissant le rond-point, il ajouta de vastes chapelles au déambulatoire pourtournant le martyrium, auquel il laissa sa forme primitive, ne voulant pas sans doute toucher à ce lieu consacré, qui datait du IXe ou Xe siècle. Cependant ce fut Suger qui enleva les reliques de saint Denis et de ses deux compagnons de la crypte où ils étaient déposés pour les placer sous l'autel des martyrs au fond du sanctuaire.

Viollet-le-Duc a tracé les plans des différentes constructions qui se sont succédé en l'honneur de saint Denis ; nous renvoyons le lec-

Fig. 2. — Eglise de Saint-Denis. Crypte.

teur au *Dictionnaire raisonné d'Architecture* (1), désireux que nous sommes de négliger le gros œuvre pour ne parler que de la partie purement décorative.

Suger avait fait vœu à Dieu et aux saints martyrs, que s'il lui arrivait un jour d'être abbé de Saint-Denis, il augmenterait l'église tant en bâtiment qu'en richesses et ornements de toutes sortes ; il ne manqua point à sa parole. Après avoir procuré à l'abbaye des revenus considérables par l'acquisition de plusieurs propriétés importantes, il voulut réaliser sans retard le projet qui lui tenait à cœur. Il prit conseil de maints personnages pieux et savants, se recommanda aux prières des religieux et appela de toutes parts des ouvriers nombreux et habiles, pour que l'œuvre qu'il allait entreprendre pût rivaliser de magnificence avec Sainte-Sophie de Constantinople.

Les portes de la nef furent de bronze doré ; divers cartouches y retraçaient la Passion, la Résurrection, l'Ascension du Sauveur et l'abbé Suger prosterné aux pieds de Jésus-Christ avec ces deux vers qu'il lui adressait :

> Suscipe vota tui, Judex districte, Sugeri.
> Inter oves proprias fac me clementer haberi.

Pour l'un des bas-côtés une porte spéciale fut fabriquée, tandis qu'à l'autre étaient placés des

(1) [illegible] ment la basilique de Sa[illegible] qui vient de lui être consacré : *L'église abbatiale de Saint-Denis aux tombeaux*, par M [illegible] de 180 pp. [illegible] typ. Paris, Longuet, 1908. Voir *Revue* [illegible] mars 1908. *Bibl*[illegible]

vantaux autrefois donnés par le moine Airard qu'on voyait offrant son présent avec cette inscription en lettres de cuivre entrelacées :

Hoc opus Airardus cœlesti munere fretus
Offert ecce tibi Dyonisi pectore miti.

A la table d'or jadis donnée par Charles le Chauve et placée devant le maître-autel, il en ajouta trois autres et une quatrième, au-dessus de l'autel, plus précieuse que les précédentes. Sur les côtés furent appliqués les chandeliers d'or, présent de Louis le Gros ; ils pesaient vingt marcs et étaient ornés de pierreries variées.

Sur la table de droite, on lisait :

Has tabulas posuit Suggerius Abbas,
Præter eam quam Rex Karolus ante dedit.

Indignos venia fac dignos virgo Maria
Regis et Abbatis mala mundet fons pietatis.

Sur celle de gauche :

Si quis præclaram spoliaverit impius Aram
Æquè damnatus pereat Judæ sociatus.

Outre ces quatre tables, Suger en fit exécuter une autre d'un travail encore plus remarquable, toute d'or et de pierres rares « et afin de recog- « noistre ce qui estoit de l'explication de l'œuvre » il y fit graver ces vers :

Voce sonans magna Christo plebs clamat Osanna
Quæ datur in cœna, tulit omnis Hostia vera
Ferre crucem properat, qui cunctos in cruce salvat
Hoc quod Abram pro prole litat, Christi caro signat,
Melchisedech libat, quod Abram super hoste triumphat
Botrum vecte ferunt qui Christum cum cruce querunt.

A cet autel déjà si riche on ajoutait, lors de la célébration du saint sacrifice, la grande croix faite par saint Éloi, d'autres croix plus petites, l'écran offert par Charles le Chauve. Tant de pierreries ornaient ces objets qu'à leur vue on se croyait « en un lieu séparé de la terre et fort « proche du paradis. » Au dire des étrangers ces trésors surpassaient ceux de Sainte-Sophie de Constantinople. Suger avait soigneusement surveillé la décoration de cet autel, car c'est là qu'il avait été offert à Dieu pour être consacré à la vie religieuse. Dom Félibien assure que ce n'était qu'or de quelque côté qu'on envisageât l'autel.

L'autel de la Trinité, où chaque jour était chantée la grand'messe, fut élevé tout en marbre noir, garni de personnages en marbre blanc, qui figuraient la passion et la mort de saint Denis. Suger fit ensuite apposer une pierre de porphyre sacrée « belle en perfection, bien polie, tavelée « et martelée », qu'entourait un châssis de bois creux rempli d'or fin et enrichi de pierres précieuses. On y déposa les reliques de saint Jacques, de saint Étienne et de saint Vincent diacre devant lesquelles brûlaient sept lampes d'argent également refaites à neuf.

Mais c'est surtout au tombeau et à l'autel de saint Denis et de ses deux compagnons que Suger prodigua le luxe. Dom Doublet en a laissé la description détaillée (1). Les trois corps retirés du caveau, où les avait mis Dagobert, sont placés dans le nouveau tombeau, situé à la partie supérieure de l'église; à l'entour régnait une assise de marbre noir sur laquelle se dressaient huit piliers carrés de même matière; une autre assise de marbre noir les couronnait. Sur le marbre de la couverture se voyait une voûte de pierre revêtue au dedans de cuivre doré et, au-dessus, un grand tabernacle de charpenterie en façon d'église à haute nef et basses voûtes, garni de huit piliers, quatre à chacun des deux pignons. Suger enrichit ce tombeau en employant quinze marcs d'or pour mettre des tables aux côtés et plus de quarante-cinq onces d'or pour décorer la partie postérieure, la couverture, le haut et le bas qui étaient de cuivre. Il le fit environner de tables fort belles, bien dorées et « industrieusement « élabourées, à claire-voie, de façons et compar- « timents jolis, afin que les personnes pieuses et « dévotieuses peussent voir ces saints et sacrés « vaisseaux contenant les corps. » Saint Denis fut placé au milieu, saint Rustique à droite et saint Éleuthère à gauche. Son cercueil était surmonté d'une croix d'or et celui de ses compagnons d'une croix d'argent doré. Derrière était écrit en lettres d'or sur laiton :

Facit utrumque latus, frontem, tectumque Suggerus.

Devant le tombeau fut érigé un autel de porphyre gris dont la partie antérieure était entière-

1. Dom Doublet, *Antiquitez et recherches de l'abbaye de Saint-Denys en France*, 1625.

ment couverte d'or et de multiples pierreries. Prélats, rois, princes, joaillers, lapidaires rivalisaient de générosité.

Quarante-cinq marcs d'or servirent à la confection d'un retable d'or, apposé là, qui portait l'inscription suivante :

Magne Dionysi portas aperi Paradisi,
Suggeriumque piis protege præsidiis.
Quique novam cameram per nos tibi constituisti
In camera Cœli nos facias recipi.
Et pro præsenti Cœli mensa satiari
Significata magis significante placent.

Auprès de l'autel étaient disposées de chaque côté des armoires contenant le trésor de l'abbaye et diverses reliques, entre autres « le sacré « chef de saint Denis l'Aréopagite, apôtre de France (1) ».

La dévotion de Suger aux saints martyrs ne s'arrêta pas là.

Quelques religieux de Cîteaux et de Fontevrault lui cédèrent pour quatre cents livres des pierres précieuses qu'ils avaient reçues en aumônes; Suger les utilisa pour un grand crucifix d'or, du poids de quatre-vingts marcs, et une croix d'or, toutefois non massifs, auxquels cinq et parfois sept orfèvres Lorrains travaillèrent sans relâche pendant près de deux ans. Ils firent aussi le pilier et le chapiteau qui soutenait cette œuvre d'art. Au pied se tenaient les quatre évangélistes en cuivre doré. « Ledit pilier de toutes « parts depuis le haut jusques au bas fut revêtu « de très excellents émaux sur du cuivre, con- « tenant l'histoire de notre Sauveur, avec les « témoignages de la Foi ancienne, ouvrage par- « faitement beau. Pour le regard dudit chapiteau « fort artistement élabouré et enrichi de beaux « feuillages, et le pied, le tout de cuivre, fut « pareillement doré d'or très fin. » Le pape Eugène III, qui consacra lui-même au jour de Pâques cette croix, en accrut la valeur en y insérant une relique de la vraie croix; bien plus, il jeta une sentence d'anathème et d'excommunication contre ceux qui « mettraient la main « rapide et violente sur lesquels crucifix et croix « pour y prendre et enlever aucune chose. »

1. Viollet-le-Duc a tenté une reconstitution de ce tombeau et de cet autel. Voir *Dict. d'Archit.* Art.: *autel, fig. 6.*

Le Christ avait aux mains et aux pieds des rubis taillés en forme de clous et à l'ouverture de son côté « un excellent rubis. » De grandes dimensions, la croix portait saphirs, améthistes, topazes, grenats, émaux, perles d'Orient et d'Écosse « assises sur de grands farmilliets d'or « doubles, à jour, à quatre demis compas de « Venise, chose autant bien élabourée et travail- « lée qu'il est possible eu égard à l'antiquité. » Au bas de cette croix une statuette d'or figurait Suger à genoux, tenant sa crosse.

Sur les émaux était écrit :

Tradet fortis qui fregit vincula mortis.

Au pied de la croix :

Rex bone Suggeri dignare pius misereri,
De Cruce protege me, pro cruce dirige me.

Au chapiteau :

Terra tremuit, pelagus stupet, alta vacillat abyssus
Jure dolent Domini territa morte sui.

Ce crucifix fut ensuite placé sur le jubé.

Le trône de Dagobert fut restauré et, de pliant qu'il était, devint rigide par l'adjonction d'un dossier de bronze. L'aigle de cuivre qui se trouvait au milieu du chœur et ses personnages furent redorés. Tel pupitre ancien qui faisait l'admiration de tous par la sculpture de ses tables d'ivoire et par ses entrelacs d'êtres humains et d'animaux se détériorait ; remis à neuf, il orna la partie haute du jubé où se faisait la lecture de l'évangile. Sept grands chandeliers d'or offerts par Charles le Chauve étant venus à se rompre, ils furent refaits et richement émaillés.

Mille objets de moindre importance ne le cédaient en rien à ceux-là, tant par leur valeur intrinsèque que par l'art avec lequel ils avaient été traités. Qu'il suffise de signaler parmi ces pièces d'orfévrerie un grand calice avec sa patène d'or pesant cent quarante onces et ornés de topazes et d'hyacinthes ; plusieurs vaisseaux en cristal de roche dont Suger se servait à l'autel ; un calice pour célébrer la messe dont il faisait usage aux fêtes solennelles et qui était formé d'une agate rouge et noire d'une seule pièce, « la plus belle qu'on pût voir ». Il offrit encore aux saints

martyrs un vase « très exquis » en forme de gondole avec quelques fleurons d'or *(fig. 3)*; un vase en cristal de roche donné par la reine Aliénor à Louis le Jeune, qui l'avait transmis à Suger ; ces deux vers étaient écrits sur le pied :

Hoc vas sponsa dedit Anor regi Ludovico
Mitadolus avo, mihi Rex sanctisque Sugerus.

Fig. 3. — Gondole en agate de l'abbaye de Saint-Denis. (Bibl. Nat.)

Un riche vase d'onyx avec une manière de fiole qu'il avait eu de Thibaud, comte de Blois, à qui le roi de Sicile l'avait envoyé ; un vase d'agathe dont le pied, l'anse et le couvercle étaient de vermeil doré orné de pierreries et qui portait cette inscription :

Dum libare Deo gemmis debemus et auro
Hoc ego Suggerius offero vas Domino.

Un reliquaire composé d'un vase de porphyre d'Égypte monté en vermeil et figurant un aigle *(fig. 4)* ; sur le collet du vase se lisaient ces deux vers latins :

Includi gemmis lapis iste meretur et auro :
Marmor erat sed in his marmore carior est.

Enfin une grande quantité d'ornements de tous genres pour le service de l'autel.

Qu'on essaie de se représenter ces incroyables richesses d'orfévrerie parées de toutes les ressources de la joaillerie et l'on restera confondu devant les incalculables trésors dont Suger combla l'abbatiale.

Pendant tout le moyen-âge, la réputation des orfèvres français, et surtout parisiens, fut fort grande et il est juste de rappeler le nom de Suger qui dirigea l'exécution des pièces qui formèrent le trésor de son abbaye de Saint-Denis. Sans doute l'introduction de la figure humaine

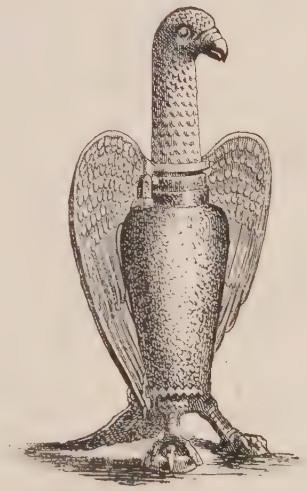


Fig. 4. — Reliquaire de l'abbaye de Saint-Denis. (Musée du Louvre.)

n'a pas toujours été heureuse et l'orfévrerie des XIe et XIIe siècles participe aux défauts si graves de la sculpture de ce temps ; mais les

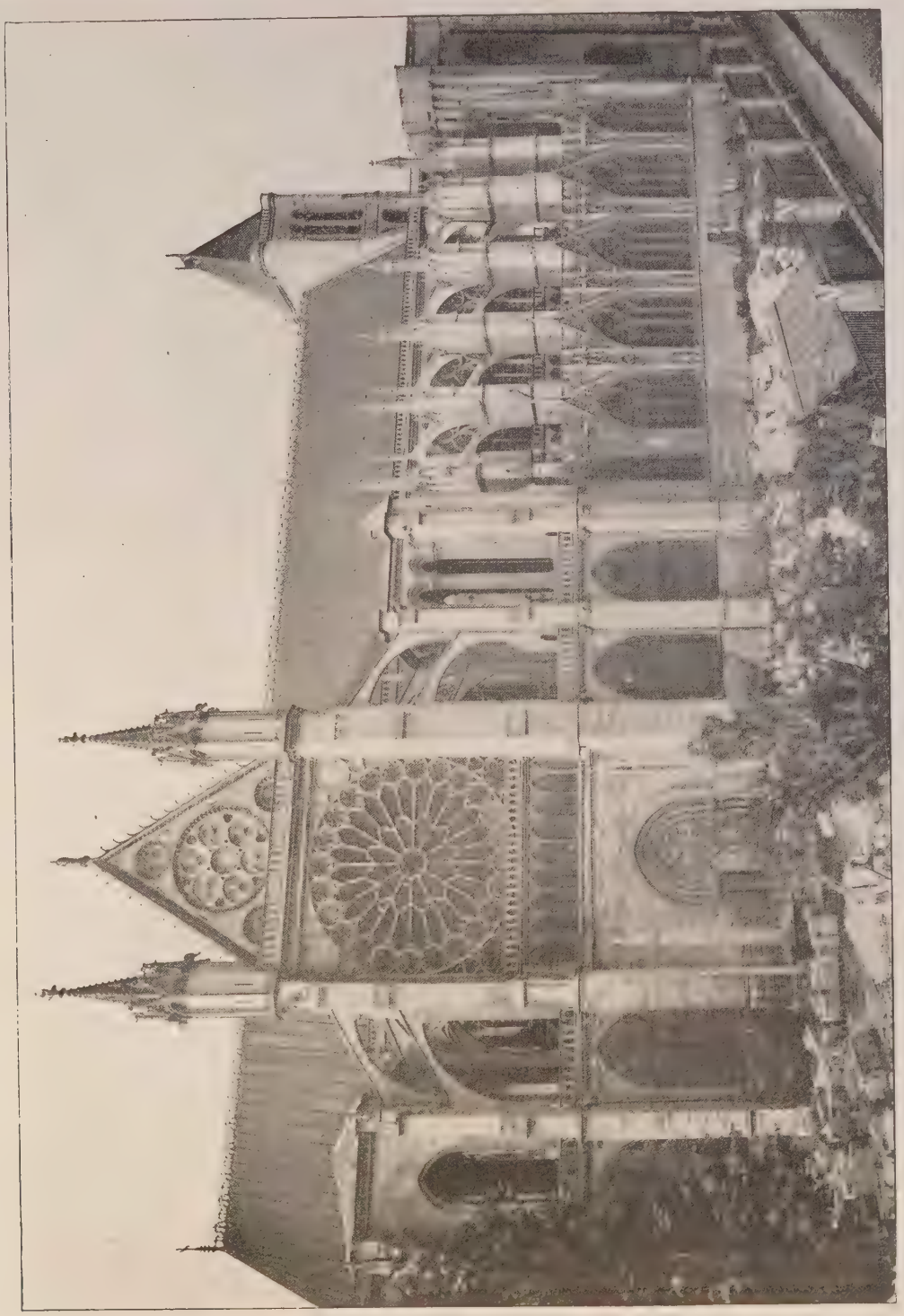


Fig. 5 — Abbaye de Saint-Denis. — État actuel.

deux vases de Suger conservés au Louvre dans la galerie d'Apollon montrent quelle élégance on obtenait déjà, lorsqu'on n'abusait pas de formes dont l'art n'avait pas encore su se rendre maître. D'ailleurs ces tentatives préparaient le magnifique essor qui allait assurer en orfévrerie, comme sur bien d'autres points, une place éminente au XIIIe siècle (1).

On en pourrait dire autant de ces chapiteaux de la basilique munis de crochets à larges et grosses tiges où s'entremêlent parfois feuillages et animaux ; il y a là comme un tâtonnement vers le milieu du XIIe siècle ; l'on sent que les sculpteurs prennent leurs modèles un peu partout et ont recours à leur inspiration non moins qu'à l'étude de la flore qui les entoure.

Par les soins de Suger, au jubé avaient été faites des applications d'ornements de bronze et de figures d'ivoire. Des clôtures de fer forgé et des grilles de cuivre fondu avaient été dressées. Des carrelages composés de très petits morceaux de terre cuite émaillés en noir, en jaune, en vert foncé et en rouge, coupés en triangles, en carrés, en losanges, en portions de cercles, en polygones, formaient par leurs assemblages de véritables mosaïques d'un dessin charmant ; dans d'autres carreaux, des fleurs de lis ou de petites croix quadrilobées offraient aux yeux des semis du plus délicat effet (2).

Si nous ne savons rien des peintres qu'il employa, nous n'ignorons pas qu'il les avait fait venir de maintes régions et sous sa direction l'abbaye était devenue le plus fécond et le plus intelligent des ateliers. La fatalité qui a permis que ces peintures disparussent est éternellement regrettable, car si elles étaient animées du même souffle que les orfévreries qui subsistent, elles devaient être puissamment caractéristiques et nous diraient quelque chose de l'idéal du XIIe siècle dans ses meilleurs jours (3).

Pour bien connaître Suger, il faut se rappeler qu'il avait terminé ses études à l'abbaye de Saint-Florent de Saumur, où il avait vu à l'œuvre des ouvriers et des artistes ; il prit goût à leur noble besogne ; il ne négligea pas d'embellir l'abbaye de vitraux, grâce auxquels la lumière du jour diversement colorée augmenterait l'éclat des orfévreries, les reflets des carrelages et les tonalités des peintures *(fig. 5)*.

« Nous avons fait peindre, dit Suger, une suite « nombreuse et très variée de vitres nouvelles « commençant par l'Arbre de Jessé, qui se « trouve au chevet de l'église et finissant au « vitrail placé sur la porte principale tant en « haut qu'en bas. »

Et il raconte entre les choses admirables advenues en ce superbe et magnifique bâtiment qu'est l'abbatiale, « comment il a trouvé des « faiseurs de vitres et compositeurs de matière « de verres très exquise, à savoir des saphirs en « grande abondance qu'ils ont pulvérisés et fondus parmi le verre pour donner la couleur « d'azur, ce qui le ravissait en admiration » ;

Fig. 6. — Bordure d'une verrière de l'église Saint-Denis.

mais pareil travail coûtait cher « pour l'excellence et rareté des matières ». Grâce à Dieu et aux généreuses aumônes des gens de bien, les ressources ne firent pas défaut. Un maître de l'art très expérimenté et des religieux surveillaient la besogne et fournissaient « en temps et « saison » aux ouvriers tout ce qui leur était nécessaire.

Suger désigna même un revenu fixe pour l'entretien de deux maîtres habiles dont l'un était chargé du soin des vitraux, l'autre des ornements d'or et d'argent.

Les vitraux sont agencés suivant la disposition dite « *légendaire* », c'est-à-dire divisant la verrière en compartiments superposés, égaux ou inégaux, un sujet dans une bordure en chaque compartiment, l'ensemble encadré d'une bordure générale, plus ample *(fig. 6)*.

Dans la chapelle de la Vierge, au bas de la

1. Roger Peyre, *Histoire générale des Beaux-Arts.*
2. Viollet-le Duc, *Dict. d'Archit.* Tome II. Art : *carrelage (fig. 1 à 4).*
3. Paul Mantz, *La peinture française*, 1er volume.

verrière à gauche, une petite effigie montre Suger en habits de religieux, la crosse à la main, agenouillé devant Marie. Tout panneau de ce genre porte le nom de « *signature* », et cette pièce authentique, heureusement arrachée aux décombres, est la plus ancienne *signature* connue. Les mots *Sugerius abas* ne laissent aucun doute sur l'identification du personnage *(fig. 7)*.

Deux médaillons des verrières de Saint-Denis sont à signaler tout particulièrement, parce qu'ils sont des témoignages de la symbolique chrétienne : dans l'un, Jésus dévoile d'une main la Synagogue et couronne l'Église de l'autre ; sur sa poitrine rayonnent les sept dons du Saint-Esprit figurés par autant de colombes ; dans l'autre *(fig. 8)*, la croix de Jésus, soutenue par Dieu le Père, se dresse sur l'Arche d'alliance, cantonnée par les symboles des évangélistes ; sur quatre bandes horizontales est réparti ce distique :

Fœdere ex archa Christi Cruce sistitur Ara
Fœdere majori vult ibi vita mori.

La croix et l'arche sont enrichies d'ornements tracés au style avec une finesse de goût et une légèreté de main singulières ; et il est curieux de constater combien les verriers d'alors, si adroits à dessiner les souples linéaments d'un rinceau, étaient intimidés et malhabiles devant un visage, une main ou une draperie (1).

Parmi les autres sujets traités dans ces verrières on peut citer : saint Paul tournant la meule et les Prophètes autour de lui ; Moïse à qui l'on ôte le voile de devant la face ; le Lion et l'Agneau déliant le livre ; la fille de Pharaon recueillant Moïse sur le Nil, Moïse au buisson ardent ; Pharaon submergé avec son armée ; Moïse et le serpent d'airain ; Moïse au Sinaï recevant les tables de la Loi. Un distique accompagnait chacune de ces scènes.

Il faut surtout mentionner un Triomphe de la Vierge « d'une grande beauté », suivant ce qu'en écrit le moine Guillaume dans son « Éloge de Suger ». Ce vitrail disparut au XVIIIe siècle sur l'ordre du chapitre pour être remplacé par des vitres blanches.

On conçoit en lisant la description de tant de merveilles que l'austère saint Bernard se soit inquiété et indigné jusqu'à blâmer ces prodigalités. Esprit plus large, presque encyclopédique, Suger n'hésita pas à se mettre en opposition avec celui qui était alors le maître des âmes. « Que chacun pense sur ce point ce que bon lui « semble, répondit-il ; quant à moi, j'avoue me « complaire dans cette opinion, que plus les cho- « ses ont de prix, plus il y a d'obligation à les « consacrer au service du Seigneur. » En se déclarant ainsi hautement le protecteur des arts, il sut en quelque sorte légitimer leur rôle en opposant leur but pieux aux censures trop exclusives de saint Bernard et de ses disciples.

Fig. 7. — L'abbé Suger. (*Signature* d'un vitrail de Saint Denis.)

D'ailleurs à côté de cette église éblouissante, dont la structure élégante et les richesses incomparables semblaient défier les plus brillantes conceptions artistiques, Suger se réserva une cellule de dix pieds de large sur quinze pieds de long, sans feu ; pendant le jour quelques tapis décents cachaient la paille et la couverture de laine sur lesquelles il prenait, la nuit, son repos. Dans la paix de cette humble retraite il goûtait les pures joies de la solitude et des exercices spirituels et sentait croître en lui le dégoût des pompes et des honneurs de la Cour.

Par son testament Suger ordonnait d'exposer en public, chaque année, au jour anniversaire de sa mort, tous les magnifiques objets qu'il avait procurés à l'abbaye, non par l'effet d'une répréhensible et vaine ostentation, mais pour animer du même zèle ses successeurs et stimuler la reconnaissance des religieux, qui ne sauraient dès lors manquer de la lui témoigner par leurs prières. Pour la même raison, il se rendit aux instances de la communauté et consigna par

1. Olivier Merson, *Les vitraux*.

écrit les bienfaits de toutes sortes dont l'abbaye lui était redevable.

On consacra au glorieux abbé plus d'une épitaphe ; voici le commencement de l'une d'elles qui permettra aussi bien de juger de l'estime que lui accordaient ses contemporains que de la préciosité littéraire qui régnait à cette époque.

Decidit Ecclesiæ flos, gemma, corona, columna,
Vexillum, clypeus, galea, lumen, apex,
Abbas Sugerius, specimen virtutis et æqui,
Tum pietate gravis, gravitate pius ;
Magnanimus, sapiens, facundus, largus, honestus,
Judiciis præsens, corpore, mente sibi.
Rex per eum caute regit moderamina regni
Ille regens regem rex quasi regis erat.
. . . . . .
. . . . . .
Corpore, gente brevis, gemina brevitate coactus,
In brevitate sua noluit esse brevis.

Léon GOUDALLIER.

Fig. 8. — L'arche d'alliance. — Vitrail de Saint-Denis.

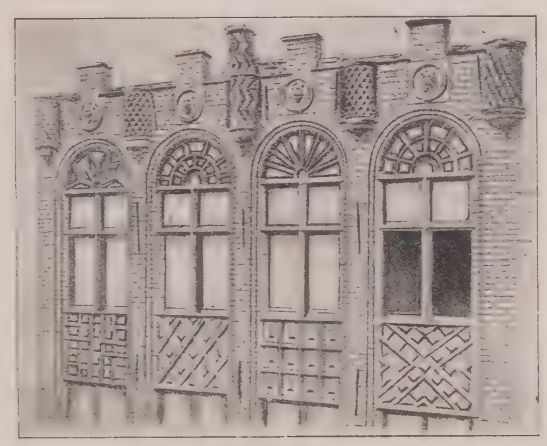
Les maisons anciennes en Belgique *(Suite)* (1).

Bruges.

L'AUTEUR des *Délices des Pays-Bas* vante la beauté des maisons brugeoises, « bâties autrement que celles des autres villes : les toits n'avancent pas sur les rues, les murs les dépassent et font paraître les maisons comme autant de tours à créneaux (2). » Gramaye constate aussi la rareté relative à Bruges des façades en bois, devant le magnifique développement de l'architecture en briques ; il pensait, en écrivant, à ces somptueuses maisons hanséatiques, les hôtels des Orientaux, des Castillans, des Florentins, des Espagnols, qui dressaient leurs murs plats et crénelés comme des donjons. Il avait saisi l'une des caractéristiques des logis brugeois, le créneau, conséquence directe et presque fatale de l'exclusif emploi de la brique pour le gros œuvre. A Bruges triomphe l'architecture en briques : elle y est plus belle que dans nul autre pays. Elle est caractérisée par une décoration *sui generis* résultant de reliefs de la brique, de peu de saillie, distribuée en lignes montantes, raccordées par le dessus ; on constate le parti très sage, d'éviter dans ces reliefs les saillies de briques à découvert par dessus. Ce sont partout des moulures verticales, le plus souvent à chanfrein simple ou doublé, qui se raccordent vers le haut en arceaux ou décharges. On laisse aux Orientaux l'usage, autorisé par le climat, de jeux de briques saillants, ou du moins cette fantaisie ne se rencontre que rarement, par exemple à une façade du Quai du Vieux Bourg.

1. Voir *Revue* 1908, pp. 30, 93, 170, 328 ; 1909, p. 95.
2. Gramaye, *Bruges*, part. VII, ch. XIV.

Il y a deux modes de construction rationnelle des pignons en briques : par rampants continus à l'aide d'*épis*, ou en *pas de moineau*. Le second est le plus simple et non le moins joli. Il a prévalu de tout temps, depuis les Assyriens, qui crénelaient les murs de leurs palais jusqu'aux arabes, qui festonnent de pseudo-créneaux les corniches de leurs mosquées. En Espagne, en Languedoc, dans l'Allemagne du Nord,



Façade rue du Vieux Bourg à Bruges.

comme en Brabant, et en Flandre surtout, on a donné la préférence aux créneaux et aux gradins (types 1 et 2 du schéma), sur les couronnements horizontaux des murs et sur les couvertures rampantes des pignons. En Allemagne ont prévalu les groupes étagés de hauts pinacles rangés (type 4) ; en Brabant (type 3), les pinacles courts alternent avec des gradins ; en Flandre prévalent les simples gradins dits espagnols. A Bruges, on voit exceptionnellement des façades adossées à l'about d'un comble à deux versants se terminer en créneaux (1) ;

1. V. maisons rue St-Amand et Café de la *Civière d'Or*.

mais géneralement les merlons et créneaux sont réservés par les murs goutterots.

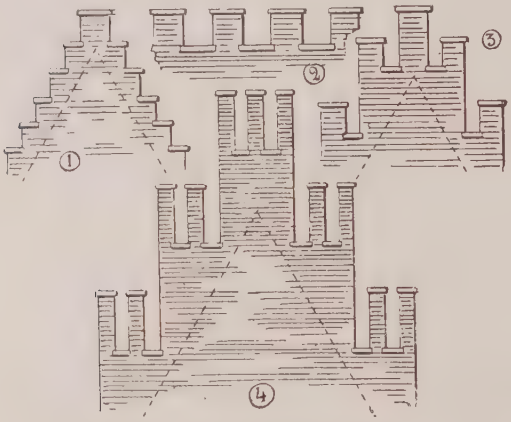


Schéma des pignons à gradins.

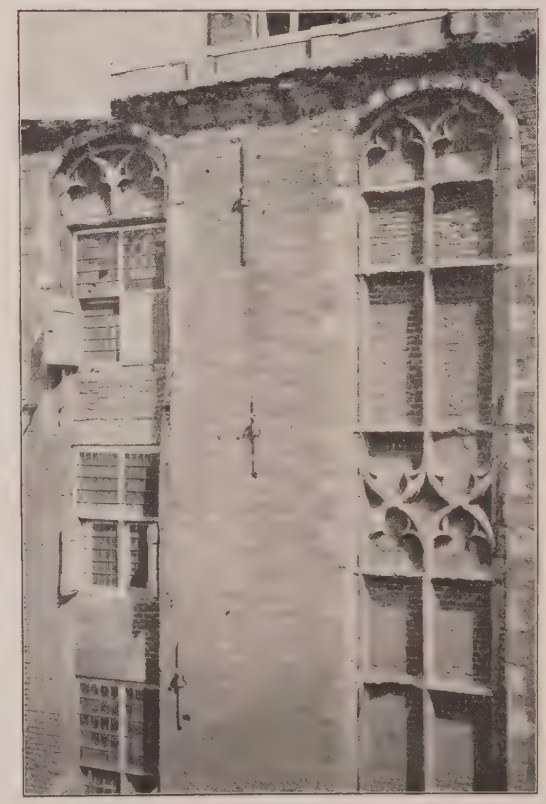
Les façades en bois, quoique rares, ont toutefois existé à côté des façades en briques. Aussi les rampants continus couverts de tablettes en pierres se rencontrent-ils d'abord ; ils se montrent jusque vers 1530, selon M. le chan. Duclos. L'auteur de *L'Art des façades de Bruges* nous apprend que le plus ancien pignon à gradins se conserve rue de Cordoue (maison *de Stuer*, 1518). Mais les documents graphiques attestent que les gradins remontaient jusque vers 1430. Ils sont généralement établis à raison de deux retraits environ par travée de fenêtre, et ils n'ont qu'une brique d'épaisseur.

Dans la Flandre occidentale tout entière s'est développée de bonne heure, comme dans le Nord de l'Allemagne, une architecture civile et religieuse en briques, rationnelle, économique et gracieuse, parfaitement appropriée à la technique de la terre cuite.

La maison brugeoise présente une particularité plus originale et plus importante que ses gradins, un dispositif qui en fait l'archétype de la construction en briques, et a fourni à l'art moderne une de ses plus fécondes applications traditionnelles, grâce à l'initiative du baron Béthune. On ne l'a peut-être pas asssez compris jusqu'ici.

Les constructions brugeoises de la première époque sont caractérisées par des travées de fenêtres superposées dans un retrait vertical du mur de face, de manière à laisser entr'elles des massifs, trumeaux montants, sortes de piles destinées à recevoir les charges des étages : c'est tout l'opposé de l'ordonnance des pans de bois, qui procèdent par zones horizontales.

Il est de règle, au moyen-âge, que les baies soient ébrasées ; elles le sont ici



Maison rue des Tonneliers. — Types de fenêtres brugeoises (1)

de manière aisée, par le moyen de moulures ou plutôt de simples chanfreins donnés à la

1. Cliché extrait de *L'Art des façades à Bruges*, par M. le Chan. A. Duclos, dessin de l'architecte Mr H. Hoste

brique au moulage ; l'ébrasement est d'autant plus efficace, que les jours sont ouverts dans une paroi établie en retraite sur le nu général du mur, retraite encadrée d'une seconde saillie chanfreinée; celle-ci traverse les étages, et s'amortit tout en haut en une décharge cintrée, qui couronne chaque travée verticale de baies.

Simple à l'origine, celle-ci se dédouble bientôt en deux arceaux aveugles s'appuyant sur une console au droit du meneau médian de la fenêtre (1). Plus tard le tympan de l'arcade se garnit de fenestrages aveugles trilobés (2) et plus complexes, exécutés en briques taillées avec une habilité remarquable. Les maçons préparaient d'avance, durant le chômage de l'hiver, ces lobes rayonnants et flamboyants destinés à former la riche parure des façades. C'est Jean Van de Poele, qui paraît avoir pratiqué le premier cette innovation, à l'Hôtel des Orientaux (1478). Ce genre de décor, traité par les maçons brugeois avec une véritable virtuosité, fleurit vers 1500 et disparaît vers 1520.

Le système de travées montantes de fenêtres comprises sous une seule décharge se voit notamment à un triple logis de la rue de Jérusalem, dont la façade réalise l'ensemble le plus complet à Bruges (3). C'est ce système essentiellement rationnel, qui transforme les espaces entre les fenêtres en véritables piles appelées à supporter les charges internes, qui favorise par l'ébrasement l'entrée de la lumière, et qui marque vivement sur la façade les lignes maîtresses, par les saillies ingénieuses et délicates de la brique.

Tel est le type primordial de la construction brugeoise. Les façades, dans leur ensemble, offrent trois dispositifs principaux : le grand pignon trilobé imité du gâble de bois ; les murs goutterots crénelés, à lucarnes maçonnées, avec pignon latéral ; la bâtisse carrée en forme de donjon. (Ce fut le type des maisons de la Hanse, hôtel des Castillans, des Gênois, des Florentins, etc.)

Au début du XVe siècle s'accentuent la

Maisons Place Van Eyck à Bruges.

prédominance des lignes verticales et la superposition des fenêtres dans des travées en retraite, entre deux chanfreins réunis par le cintre terminal.

Le système se redouble vers 1500. Comme pour réaliser une idée d'unité, les maçons d'alors imaginèrent de réunir deux travées sous une arcade ; appliquée à un pignon, celle-ci enveloppe la fenêtre unique du grenier, et le retrait chanfreiné dessine des deux côtés une contrecourbure (1). Le

1. Maison des Maréchaux.
2. Maison place Van Eyck, maison rue des Halles, 8 (1570).
3. V. Van Ysendyck, *Documents classés*, litt. M. pl. 3.

1. On peut voir ce dispositif caractéristique aux maisons du Marché au Fil, de la rue de l'Ane aveugle, de la rue Sainte-Anne, de la Grand'Place, à la maison voisine de Tonlieu, etc.

trumeau médian ne reçoit désormais plus rien et meurt dans le vide, ordinairement amorti par un triple gradin [1] exceptionnellement terminé en cœur [1].

Ce système, inauguré en 1520 par Jean de la Marck [2] au pignon du bureau de

Maisons du Marché au Fil à Bruges.

l'Etat civil, marque la décadence tout en accentuant le caractère hardi et élégant du style brugeois, qui tire de la brique le parti le plus imprévu. Cette ligne sinueuse se

1. V. maisons rue Flamande, rue St-Amand, Place Memling, marché au Fil, Café de la *Civière*, rue des Tonneliers, Grand'Place, etc.

1. Maison rue des Pierre, 86.
2. Chan. Duclos, *ouvr. cité.*

répète aux deux étages du pignon du Franc, qui date de 1532 (1).

Parfois le trumeau médian, au lieu de s'amortir, interrompt la sinuosité, comme on le voit à la maison des *Cordonniers*, rue des Pierres (1527), et à des pignons rue Pourbus, marché au Fil, rue des *Tonneliers*, etc.

Maison de la rue de l'Ane aveugle (2).

Nous avons dit plus haut, que la construction brugeoise en briques n'a pas entièrement échappé à l'obsession de la charpenterie, et que le grand cintre trilobé, souvenir du gâble en bois, se montre notamment à l'hôtel Gruuthuse.

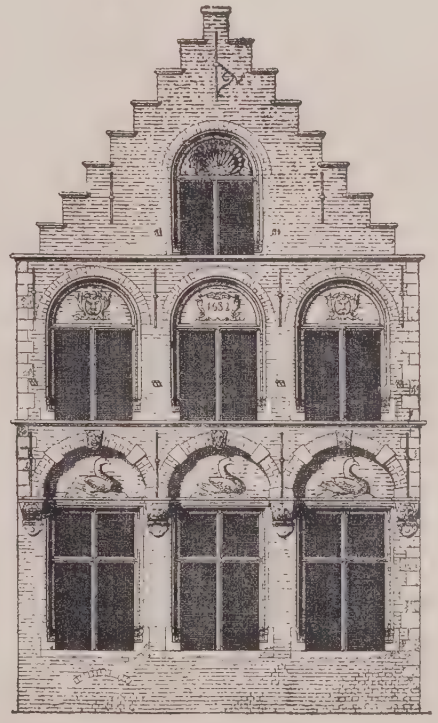
1. Aux exemples précédents il faut encore ajouter le pignon de la maison de St-Sébastien (1573), où la travée médiane se termine curieusement en demi-cercles, et la maison de la rue de l'Eeckhout, bâtie vers 1580, où l'on remarque une certaine décadence.

2. V. Van Ysendyck, *Documents classés*, litt. M. pl. 38.

Nous sommes ici en présence d'un cas de transposition des formes, qu'il serait peut-être rigoureux de condamner, en ce sens qu'on peut y voir une forme décorative réalisée selon la caractéristique de la brique.

***

A partir du XVIe siècle la façade brugeoise subit une évolution. La superposi-



Maison des Trois Cygnes à Bruges.

tion des étages se traduit par la division en zones horizontales, où les fenêtres se rangent à distance, comme on le voit notamment à la jolie maison de la rue de l'Ane aveugle (1570) ci-dessus (1).

Avec la Renaissance la division deviendra plus radicale par la présence de cordons larmiers courant entre les étages, comme à la maison des *Trois Cygnes*.

1. V. Colinet et Loran, *Restes de notre art national* pl. 79.

A présent les fenestrages font place, sous la décharge, à des bas-reliefs en pierre, comme à la maison du coin au parvis de Saint-Sauveur. Bientôt interviendront des motifs plus classiques dans la façade brugeoise, et, comme la gantoise et les autres, elle perdra graduellement son caractère autochtone.

Finalement les décharges seront surbaissées et noyées comme dans la façade de la rue aux Loups [1].

L. Cloquet.

(A suivre.)

1. V. L'*Émulation*, année 1900.

Pignon de Gruuthuuse à Bruges.

Mélanges.

Pignons bruxellois.

BRUXELLES, qui possède trois belles églises du moyen âge et un hôtel-de-ville gothique, n'a pu garder que de rares fragments d'architecture domestique médiévale, et c'est à peine si, en dehors de l'admirable grand' place, le terrible bombardement de 1695 et les embellissements modernes ont respecté quelques-unes de ses anciennes façades de la Renaissance. Quelques pignons des XVIIe et XVIIIe siècles, qui se dressent çà et là, pour rappeler le vieux Bruxelles disparu, menacent de disparaître l'un après l'autre.

La capitale a eu jadis à sa tête le plus fin connaisseur et l'amateur le plus fervent des vestiges de l'art ancien, qui sont les titres de noblesse en même temps que le charme des vieilles villes. Depuis sa retraite, il est resté le défenseur dévoué du pittoresque de la cité brabançonne, et c'est par son initiative que s'est constitué le *Comité d'études historiques du vieux Bruxelles*, chargé par le pouvoir communal de faire photographier les monuments anciens, les vieilles maisons, les sites pittoresques de la ville.

M. Ch. Buls, qui est l'âme de cette patriotique entreprise, a tracé le programme d'études et déduit les conclusions de cette belle investigation, qui nous vaut un album d'un haut intérêt, réunissant tous les restes notables du vieux Bruxelles.

Les Bruxellois bâtissaient autrefois à l'aide de beau grès blanc calcareux, dit ledien, de l'Éocène moyen, abondamment exploité alors entre Bruxelles et Gand ; ils aimaient à associer cette pierre dorée à la brique rose du pays, d'après les méthodes que nous avons indiquées ici récemment (1). Aux environs de Lennick, de Diest et d'Aerschot s'exploitait le grès ferrugineux.

Le triangle du pignon, à partir de l'époque romane, subit une évolution qui le fait passer du triangle aigu du gâble médiéval au triangle obtus du fronton classique ; ses rampants, d'abord rectilignes, font place aux gradins, et ensuite aux profils tourmentés.

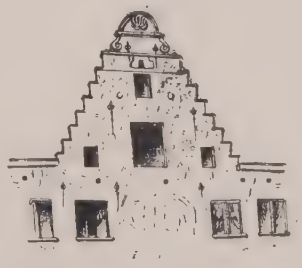
1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 328.

La série des pignons bruxellois s'ouvre par des spécimens tout en gradins (1). Le contour des baies est creusé en cavet gothique ; il n'y a pas de bandes horizontales.

On trouve le pignon à gradins à la maison de la Montagne de l'Oratoire, n° 16 (1690), type de

Maison Montagne de l'Oratoire n° 16 (état restauré).

la maison bourgeoise du XVIIe siècle. Un autre exemplaire tout semblable se voit Montagne des Aveugles, n° 30, avec la même fenêtre cintrée et la même belle clef d'ancre en fleur de lys.



Maison Marché aux Grains, 26.

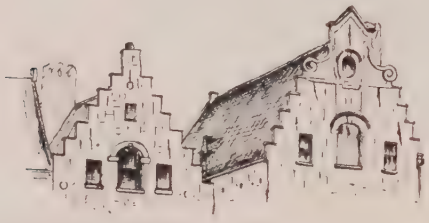
A l'Hôtel du Grand Bavière, Marché aux Grains, le gradin supérieur est transformé en

1. N° 46 de la rue des Sables (1617).

fronton en demi-lune avec coquille, et le gradin qui le porte s'accoste de deux volutes. Sous le fronton s'accuse une forte corniche classique (1).

Maison rue Sainte-Catherine, 8.

Le stade suivant de l'évolution est fourni par la *Porte Rouge* (2); les gradins diminuent de



Brasserie de la Porté Rouge (Place de la Grue, 23).

nombre, envahis par un fronton triangulaire accosté de volutes et percé d'un oculus; au-dessous, une fenêtre cintrée s'encadre d'un larmier.

Les gradins sont envahis successivement par le fronton plus développé; d'abord au nombre

Maisons rue au Fromage, 22 et 24.

de sept de chaque côté, ils se réduisent à cinq, à quatre (3), puis à trois (4), puis à deux (5) seulement, tandis que se maintient, sous le fronton grandissant toujours la même baie cintrée qu'entoure un larmier.

Cette fenêtre de pignon servait originellement à l'entrée des marchandises dans le grenier; aussi est-elle surmontée d'un oculus, par où passait le perroquet portant la poulie; cet oculus finit par devenir aveugle et par constituer un pur ornement.

Les gradins s'atrophient et se perdent finalement dans les cordons horizontaux découpant désormais le pignon devenu classique et divisé en compartiments rectangulaires de plus en plus ajourés (1).

Deux pignons de la rue Ste-Catherine (nos 28-30), datés de 1697 et 1716, représentent enfin le développement du style baroque de la fin du XVIIIe siècle. Dès lors, au lieu d'être l'accentuation rationnelle du comble, il est un masque devant celui-ci, avec superposition d'étages sans lien organique. Désormais la tradition nationale s'est éteinte; même le sens pittoresque rubénien qui s'est accusé d'abord, disparaît sous la réaction classique. Alors, c'est le fronton qui est attaqué à son tour; il commence par devenir indépendant de la forme du toit (2), et à n'être plus qu'un couronnement de façade, concurremment d'ailleurs avec des lucarnes (3) qui finissent par dominer (4). Le membre atrophié, jugé finalement inutile, fait place à la simple corniche horizontale (5). Telle est la lamentable histoire du noble pignon gothique, qui meurt lentement pour avoir voulu se faire fronton. Maintenant la maison n'a plus de front: un chinois dirait qu'elle a perdu la face. Le logis est pour toujours dénué d'individualité, et la rue, de pittoresque.

Ajoutons avec M. Buls, qu'intervient l'aspect disgracieux des pignons latéraux que la mitoyenneté empêche de décorer, et dont les triangles nus se dressent hideux. Le coupable est ici l'élément décoratif qui a tué l'élément structural; en même temps l'influence exotique triomphe sur les formes nationales.

C'est ce que M. Buls met en évidence avec une admirable clarté.

L. Cloquet.

1. Maison rue Ste-Catherine, 8.
2. Place Ste-Catherine.
3. Maison de la rue au Fromage, 22.
4. Maison de la rue au Fromage, n° 8.
5. Marché au Fromage, n° 24.

1. Pignon de la rue de la Fourche, n° 31, Vieille Halle aux Blés, etc.
2. Maison Marché aux Herbes, n° 91 (1696).
3. Maison de la Place Ste-Catherine, n° 11 (1759).
4. Maison de la rue Bodenbroeck, n° 12 (1729).
5. Maison de la Braie, n° 22 (fin du XVIIIe siècle).

Les animaliers gothiques.

Monsieur le commandant Lefebvre des Noëttes a présenté récemment aux *Antiquaires de France* d'intéressantes considérations sur la représentation des animaux dans la sculpture gothique des XIIIe et XIVe siècles; elles font une suite naturelle à celles que nous avons reproduites dans notre livraison de mars dernier (1). C'est ce qui nous décide à les transcrire ici.

« Nous avons vu qu'au XVe siècle les sculpteurs romans ont intercalé dans la riche floraison des portails, parmi les drames symboliques, les rinceaux et les animaux de rêve, des animaux réels interprétés directement de la nature avec une souplesse, un sens de la vie surprenants, qui constituent, dans un milieu d'art presque totalement conventionnel, un jalon vers un art nouveau hostile à la copie, passionnément épris de la nature, et cela aussi bien au Midi qu'au Nord.

« Avec la saignée albigeoise, l'art du Midi a disparu sans retour; c'est au Nord victorieux que l'art nouveau déploie au XIIIe siècle son plus somptueux décor.

« Nous allons y chercher de nouveau les animaux réels, car si Viollet-le-Duc a décrit de façon intéressante encore l'épanouissement gothique des feuillages et des fleurs, si de savants confrères nous ont expliqué le bestiaire et ses symboles, nous ont révélé l'origine et le nom des animaux fantastiques, les animaux gothiques d'après nature sont, au point de vue de l'art seul, restés à peu près dans l'ombre.

« Voyons Amiens tout d'abord. Le portail Ouest de la cathédrale nous offre des animaux d'un robuste relief, d'un beau style et bien d'après le vif: un hérisson, un crabe-tourteau, un brochet, une brême, un mouton, un taureau : en raccourci la faune picarde, du rivage au plateau, en passant par la Somme. Un lion avoisine ces animaux familiers : on voit que celui-là n'est pas du pays, que le sculpteur ne le connaît pas, il est inexact et gauche. Sur un chapiteau de la nef, un cheval s'échappe au galop, la tête bien placée, autrement vrai que le lion.

« A Chartres, la vie des ateliers d'art fut intense au XIIIe siècle aussi bien qu'au XIIe; les animaux réels abondent également. Sur les débris du jubé, un chasseur sonne de la trompe, les rênes lâches, bien lié à son joli cheval, qui s'enlève au galop d'un mouvement aisé ; devant lui bondit éperdue, un dix-cors en tête, toute une horde sauvage. Plus loin, dans une scène d'un sentiment exquis, l'Ane et le Bœuf, placides et paternes, comme il convient, encadrent la crèche et la Vierge alanguie, tendrement penchée vers l'Enfant. A côté, trois chevaux tenus par un écuyer, l'encolure basse, les naseaux largement ouverts, encore ensoufflés de l'étape : ce sont les syriens des rois Mages, à la tête courte et conique, aux oreilles petites et bien plantées. Sur un pied-droit du porche Sud, le cheval de l'orgueil bronche dans un trou, tombe le front vers le sol et précipite son cavalier, mouvement rapide, saisi et rendu avec un coup-d'œil étonnant. Ailleurs la colombe qui murmure sa dictée à l'oreille de S. Grégoire le Grand se retient, les pattes tendues, pour ne pas glisser sur l'orfroi de la chasuble. Sur un pilier du porche Nord, voici un petit troupeau, où deux moutons et une chèvre broutent et cueillent des brindilles, chacun selon sa manière. Enfin, sur un chapiteau, l'Ane du dimanche des Rameaux chemine, les oreilles ballantes, l'encolure et l'échine en ligne droite, observé dans son allure de la plus exacte façon.

« A Notre-Dame de Paris, Geoffroy Deschaumes s'est employé avec zèle, et beaucoup de jolis animaux figurent sur la façade ; on y voit le petit troupeau de Chartres, le bœuf et le mouton d'Amiens... Contentons-nous donc de citer sur le portail sud un petit chien couché, bien modelé en chien d'arrêt, et qui semble authentique.

« A Cluny, nous trouvons un taureau et un chien sur le charmant bas-relief de la légende de saint Eustache.

« Saint-Denis nous fournit, sur la grande vasque de son cloître, deux têtes, guenon et loup, animées et expressives; des chiens sur les pierres tombales, l'un d'eux, très attentif, veille aux pieds de Louis, fils aîné de saint Louis. De Saint-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1909, p. 116.

Denis encore, un passereau d'un joli mouvement, morceau nerveux et délicat.

« A Laon, au portail N., un troupeau de moutons broute en avançant sur le chaume. « A Senlis, un pigeon vient de se poser sur le portail de Saint-Frambourg ; il offre l'intérêt d'un objet d'art fragile voué à la destruction prochaine.

« A Bourges, toute une série de singes, insolents et colères, garnit les archivoltes d'un portail, amusants et typiques dans leurs frimousses, souples et libres dans leur facture (1).

« A Troyes, dans les écoinçons du portail ouest, un chien combat un lion ; un autre chien coiffe un cochon, ce dernier groupe très pittoresque et du modelé le plus ferme.

« A Aubazine, sur le pigeon du tombeau, des grives babillardes et mouvantes. « Au cloître du Mont-Saint-Michel, une petite orfraie à oreilles, intercalée dans un cordon de rosaces.

« A Bayonne, un chien de garde, les crocs découverts, tient dans sa gueule le battant d'un portail de la cathédrale.

Crabe, hérisson, taureau, poissons (Portail ouest de la cathédrale d'Amiens). — Chevaux, âne (Jubé de la cathédrale de Chartres).

Chien coiffant un cochon (Portail ouest de la cathédrale de Troyes). — Chien à l'arrêt (Porte du transept sud de Saint-Étienne d'Auxerre). — Chauve-souris (Église de Thoiras)

« A Reims, un examen trop écourté ne m'a montré que des grives âpres à la becquée et une chèvre saisie par un lion ; encore le lion est-il ridicule. Mais Reims a essaimé au loin ; on peut, d'accord avec d'éminents confrères, rattacher à son école la statue équestre de Conrad II dans le cathédrale de Bamberg, et c'est là un morceau capital. Sous le fier cavalier, le cheval est dans l'attitude la plus naturelle, au repos sur trois jambes. Très suivi dans son ensemble, il a la tête bien attachée, l'encolure haute et bien greffée, l'épaule en bonne direction, la poitrine profonde, le rein large et bien soudé, le flanc bref, la croupe muselée, la cuisse descendue ; c'est un vrai destrier au dessus ferme, aux membres forts et corrects dans leurs aplombs. Tout son extérieur est exact, à l'encontre des chevaux si vantés de Verrocchio et de Coustou. C'est un cheval vrai

1. Sauf à Bourges, les singes sont rares au XIIIe siècle; plus tard, ils se multiplieront.

et racé autant qu'il est vrai : le sang barbe ressort nettement, en effet, dans sa sortie d'encolure, sa croupe un peu avalée, sa queue attachée bas et ses hanches effacées.

« Dans la sculpture du XIVe siècle, les animaux réels sont moins abondants, mais cependant dignes d'intérêt aussi. »

L'iconographie du Crucifix de San Isidro de Léon (1).

LE crucifix en ivoire, objet de cette étude, est remarquable à plus d'un titre.

Sa valeur historique est d'abord indiscutable, puisqu'il nous fait connaître les noms des très hauts personnages qui en firent la commande et l'eurent en pleine propriété. Ensuite, la mention du roi Ferdinand et de la reine Sancia qui figure sur cet ivoire, a l'avantage considérable de le dater approximativement, c'est-à-dire de le situer au point de vue de la chronologie, dans une période comprise entre 1037 et 1065, de sorte qu'il devient un point de repère très précieux pour le classement des œuvres de la toreutique à l'époque romane. Enfin, son décor végétal et animal soulève d'intéressants problèmes, pendant que son iconographie dont on n'a pas relevé l'importance jusqu'à ce jour, est digne de la plus sérieuse attention.

Successivement nous allons examiner la face et le revers de cette œuvre si riche du XIe siècle et en tirer les lumières qu'elle est à même de nous fournir largement.

Face du Crucifix.

A tout seigneur, tout honneur ; commençons donc notre examen par la personne du Christ.

D'une anatomie rudimentaire, le Sauveur est attaché à la croix par quatre clous, selon la coutume de l'époque romane et rappelle le Christ fameux possédé par l'église de St-Sernin à Toulouse.

Pose, silhouette générale, perizonium décoré tombant jusqu'aux genoux et relevé à la ceinture d'une façon identique ; tout dans ces deux crucifix se ressemble d'une façon sérieuse, à ces exceptions près, que celui de Toulouse est d'un style meilleur et qu'il possède notamment une figure d'une beauté, d'une vie et d'un charme remarquables, alors que le Christ de San Isidro présente un visage aux traits rudes, auquel de grands yeux saillants donnent une expression barbare.

Quel que soit ce visage, il n'est pour ainsi dire, qu'une ébauche primitive de la tête du Christ célèbre qu'on admire dans la sacristie de la cathédrale de Bordeaux. Les traits ont des rapports communs, la façon de rendre la chevelure par de gros bandeaux réguliers et parallèles se présente dans l'ivoire de Léon comme dans celui de Bordeaux ; mais, dans cette dernière ville, l'anatomie du corps est déjà très détaillée, très avancée et le visage possède une expression sublime de gravité douloureuse, supériorité qui se comprend parfaitement, vu la distance chronologique qui sépare les deux œuvres (1).

Immédiatement au-dessous du suppedaneum sur lequel sont fixés séparément les pieds transpercés du Rédempteur, un petit personnage apparaît, le corps penché, la tête tournée vers le Christ et faisant de la main une sorte de geste d'admiration joyeuse. Ce personnage qu'on retrouve fréquemment à cette place sous les crucifix, par exemple sur la superbe croix de Clairmarais et sur le pied de croix que possède la cathédrale de Coire, est Adam, le père commun de la race humaine.

D'après une tradition vivace dont on reconnaît encore la trace palpable sur bien des crucifix modernes, Jésus fut immolé et répara la chute du premier homme, sur le tombeau même d'Adam. Le sang réparateur du Sauveur arrosa donc réellement les ossements de celui-ci, en lui procurant le salut, suivant les termes de l'inscription de Coire : « Ecce resurgit Adam cui dat Deus in cruce vitam. »

Au-dessus du titulus habituel qui surmonte le chef du crucifié, le Christ ressuscité et glorieux retourne vers son Père, la croix triomphale en main.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1909, première livraison. Planches I et II.

1. Tous ces Christ sont nu-tête. Il n'en est pas de même de celui qui figure dans la crucifixion du manuscrit du Niedermünster à Ratisbonne, crucifixion unique dont j'entreprendrai incessamment l'étude dans cette *Revue*.

Aucun doute à ce sujet ne peut s'élever, car dans la partie pattée qui termine la branche supérieure de la croix, deux anges montrent Jésus d'une main et de l'autre, semblent appuyer d'un geste expressif, les fameuses paroles consignées dans les *Actes des Apôtres :* « *Viri Galilæi*, quid statis aspicientes in cœlum ? *Hic Jesus* qui assumptus est a vobis in cœlum, sic veniet, quemadmodum vidistis eum euntem in cœlum (1). »

Entre les deux esprits célestes, sous forme de colombe (2), l'Esprit-Saint représente la Pentecôte. Sa place d'ailleurs est ici tout à fait normale, car, entre le fait de l'Ascension et la venue du Paraclet, il existe un lien intime, rigoureux ; l'un étant comme l'avant-coureur et le gage de l'autre, suivant ces paroles du Christ lui-même : « Si enim non abiero, Paraclitus non veniet ad vos ; si autem abiero, mittam eum ad vos (3). »

Aussi, est-ce avec une profondeur de vue et une ingéniosité indéniables, que *les doctrines ecclésiologiques sur lesquelles s'appuie si volontiers et si régulièrement l'enseignement religieux au moyen âge*, comparent entre eux l'Ascension et le Sinaï, Moïse et Jésus, les tables de la loi et l'action de l'Esprit très saint dans sa merveilleuse manifestation.

Rupert de Deutz, *qui en est l'écho toujours fidèle et inlassable*, va nous fournir encore cette belle interprétation.

Voici donc son texte : « Deditque mihi Dominus duas tabulas lapideas scriptas digito Dei (Deut., IX). » *Et hoc cœlestium exemplar fuit.* Quorum cœlestium ? *Eorum videlicet quæ facta sunt per novum hominem Jesum Christum, qui ascendit ad Deum, non in montem terrenum, sed in ipsum cœlum, ut acciperet nobis non occidentem litteram, sed vivificantem spiritum* (II Cor., III). Unde est : « Ascendisti in altum, cœpisti captivitatem, accepisti dona in hominibus (Psalm. LXVIII). » Quæ dona : « Et ipse dedit quosdam quidem apostolos, quosdam autem prophetas alios vero evangelistas, alios autem pastores et doctores (Ephes., IV). » *Hæc et hujusmodi dona spiritualia scripsit nobis « non in tabulis lapideis, sed in tabulis cordis carnalibus* (II Cor., III). » *Scripsit autem* non calamo, neque atramento sed *digitu Dei, id est Spiritu Sancto.* Nam quinquagesimo die postquam surrexit a mortuis, cujus hic dies quinquagesimus exemplar fuit, cum essent omnes discipuli ejus pariter congregati, *missus est ad scribendum hic Dei digitus, hic Spiritus Sanctus multiplex, subtilis, disertus, certus ac discretus* (Act., II) (1). »

Ainsi, nous ne pouvons y contredire, nous sommes devant une figuration véritable de la Pentecôte et pour être représentée sommairement, elle n'en est pas moins expressive et tout à fait significative.

Ceci dûment établi, il s'agit à présent de jeter un coup d'œil sur la bordure qui contourne la croix et de voir si nous pouvons en tirer quelque parti, si elle est une simple décoration, un appât inventé pour le regard ou si, au contraire, elle peut nous donner mieux et plus, si elle n'est pas l'expression d'une idée ou d'un enseignement, quels qu'ils puissent être.

Au premier abord, c'est la première hypothèse qui semble s'imposer. Ces animaux et ces personnages ainsi rapprochés ne sont pas inconnus dans la décoration sculpturale du midi de la France. Moissac, dans le biseau de la pile qui constitue le pied-droit le plus voisin de sa merveilleuse porte, en présente un exemple. Le cordon saillant de l'archivolte placée à l'entrée du porche du portail septentrional de la cathédrale de Cahors, en donne un plus complet et plus rapproché des sculptures du crucifix de Léon ; enfin le trumeau si connu de la porte majeure de l'abbaye de Souillac, nous fait voir des êtres

1. Epître de l'Ascension. Hommes de Galilée, qu'avez-vous à regarder ainsi debout le Ciel ? Ce Jésus qui vient de vous quitter pour y monter, en viendra un jour de même.

2. « Est alia ratio quare aliquando in columba, aliquando in igne se monstravit quia quos repleverit simplices et ardentes facit. » Hildebert du Mans, col. 311. Migne, CLXXI. Le Paraclet apparaît tantôt sous forme de colombe, tantôt sous forme de feu, car il rend simples et ardents les hommes qui le reçoivent. Voir aussi la raison qui fit prendre au Paraclet la forme de la colombe pour apparaître. Rupert Migne, CLXVII, col. 1595.

3. Jean, XVI. Si je ne m'en vais pas, le Consolateur ne viendra pas vers vous, mais si je vous quitte, je vous l'enverrai.

1. « Le Seigneur m'a donné deux tables de pierre écrites de son doigt. » C'est un symbole des faits célestes, un type de ce que fit le Christ. Il est monté vers Dieu, non sur une montagne terrestre, mais dans le Ciel, pour recevoir en notre faveur, non la loi qui tue, mais l'esprit qui vivifie... Il a reçu des dons destinés aux humains. Des uns il a fait des apôtres, des prophètes, des évangélistes ; d'autres, des docteurs et des pasteurs. Et ces dons spirituels Il les a gravés non sur des tables de pierre, mais dans les cœurs par le doigt de Dieu, l'Esprit-Saint, cinquante jours après la Résurrection, au jour de la Pente ôte. *Observation.* Je renouvelle au sujet de l'article présent tout ce que j'ai dit dans les précédents, à propos des passages latins et des traductions que j'en donne.

humains et des animaux divers entassés pêle-mêle, dans un enchevêtrement aussi incroyable que fantastique.

A mieux observer l'ivoire de San Isidro, nous allons être obligés de changer d'avis et de reconnaître qu'ici, tout n'est pas une ornementation toute pure et qu'on se trouve en présence d'une figuration sérieuse et propre à fixer l'esprit.

Portons en effet nos regards sur la portion de la bordure avoisinant, à droite du Christ, le perizonium dont il est revêtu.

Il n'y a pas à s'y méprendre, le personnage qui se dresse là, debout, la croix triomphale en main et ces personnages qui l'entourent ou l'accueillent avec une allégresse marquée, c'est le Christ, c'est la descente aux enfers, ce sont les âmes délivrées. Plus bas figurent sans doute d'autres âmes qui, à leur tour, vont être tirées du sein d'Abraham (1) ; plus au fond, ce sont peut-être celles qui gisent dans la cité du mal et n'ont aucun espoir d'en sortir.

En regard, de l'autre côté du crucifié, les hommes qui sortent des tombeaux forment une seconde phase de la descente aux enfers. Dans ces régions de ténèbres, le Christ a dépêché des âmes sur la terre ; celles-ci ont donc animé de nouveau les corps déposés jadis par elles, et par la manifestation sensationnelle d'une telle résurrection, elles rendent témoignagne avec les autres prodiges narrés par l'Écriture, à la toute-puissance et à la divinité de Jésus : « Ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque ad deorsum et terra mota est, et petræ scissæ sunt et monumenta aperta sunt et multa corpora qui dormierant, surrexerunt (2). »

Mais alors, si *tous ces petits personnages ne constituent pas une ornementation simplement décorative*, propre à l'amusement des yeux, il convient de reconnaître sous l'*impulsion de la logique*, que ces longues séries d'hommes déchirés à belles dents par de cruelles bêtes féroces, doivent avoir quelque *signification cachée*.

1. Sinus Abrahæ erat locus a pœnis quietus in quo Christum exspectabat sanctorum cœtus. Honorius sermo in Dominica prima post Pentec. col. 1042. Migne, CLXXII. Le sein d'Abraham était un lieu exempt de souffrance dans lequel les saints attendaient la venue du Christ.

2. (Matth., XXVII). Le voile du temple fut déchiré en deux, du haut en bas, la terre se prit à trembler, les rochers se fendirent, les sépulcres furent ouverts et nombre de ceux qui y reposaient furent ressuscités.

Suivant l'habitude, cherchons dans les doctrines ecclésiologiques s'il ne s'y trouve pas quelques interprétations qui s'adaptent avec convenance et logique à ces sculptures et qui de plus, s'accordent sérieusement avec la place qui leur a été concédée sur l'ivoire de San Isidro.

En commentant le passage du Lévitique par lequel Dieu prescrit de ne pas manger et d'éviter certains animaux, poissons, oiseaux et reptiles, Rupert raisonne ainsi qu'il suit : « *Animalia de quibus Deo cura est homines sunt...* » Quasi natatilia immunda, maxime Judæi sunt, qui natant in fluentis Scripturarum, sed pennulas non habent, dum solam sequuntur occidentem litteram, et ad vivificantem spiritum non subsiliunt... Quasi aves immundæ, inanes gentium philosophi fuere, recteque avibus super quatuor pedes gradientibus comparantur (1) quicunque ex his cum animo de cœlestibus, verbi gratia, sole, luna, stellis, et reliquis philosophantur, ventre autem et corpore per terram, lutumque vitiorum versantur. Reptilibus quoque non incongrue similantur qui nullius vel apud homines bonæ aut honestæ professionis habentur ; ut puta ganeones, histriones, malefici, scortatores. Secundum qualitatem vel proprietatem vitii, alii aliis reptilibus sive immundis quibuscunque animantibus recte comparantur, astipulantibus, non solum divinarum, sed etiam humanarum litterarum auctoribus. Nam hinc est quod socios Ulyssis, pueris mirantibus, Circe filia Solis in varias formas vertisse lectitatur. « Hæc igitur, inquit, immunda sunt, et quicunque morticina horum tetigerit, polluetur, et erit immundus usque ad vesperam », id est usque ad perfectam pœnitentiam, quo videlicet dicto sæpius repetito spiritualiter omnis damnatur iniquitatis consensus (2). »

1. Certains insectes rentraient assurément dans la catégorie des volatiles : Locusta quod pedibus sit longis velut hasta. Rupert. Migne, CLXVII, cap. XII, col. 798.

2. Id., cap. XI, col. 798. Les animaux dont Dieu s'occupe sont les hommes. Les poissons immondes figurent les Juifs en particulier. Ils nagent dans les eaux des Écritures, mais comme ils sont dépourvus d'ailes, ils suivent la lettre qui tue et non l'esprit qui vivifie. Les philosophes insensés sont symbolisés par les oiseaux. Sans doute ils traitent des astres et d'autres sujets, mais le ventre et la chair les retiennent dans la fange des vices. Les reptiles sont les gens de professions honteuses. Suivant la nature de leurs mauvais penchants, ils sont comparés aux reptiles et aux autres êtres immondes non seulement par les Écritures, mais par la littérature profane. De là, l'histoire de Circé. Tous ceux qui se frottent à ces êtres immondes sont impurs jusqu'à pénitence complète. Tout consentement à l'iniquité est condamné.

Ce sont donc les gens de valeur morale nulle qu'il importe d'éviter conformément au précepte du Christ lui-même : « Gardez-vous soigneusement du levain des pharisiens et des sadducéens (1) »; prudence que la sagesse populaire recommande à son tour : « Qui tangit picem inquinabitur ab ea ». Si celui qui manie de la poix s'englue, à fréquenter les hommes sans foi et sans morale, on risque fort de perdre à son tour la foi et toute moralité.

Les humains égarés au milieu des animaux et qui sont mis en pièces par leur férocité cruelle, signifient donc les imprudents qui n'ont suivi ni les ordres de Dieu ni les conseils de la sagesse populaire et se sont sottement exposés aux atteintes et aux morsures des vices.

Cette interprétation qui s'applique à merveille au trumeau de Souillac (2) dont l'*entassement prodigieux d'animaux immondes* rappelle aussi l'*entassement des noms cités par le Lévitique*, ne s'adapte pas avec le même bonheur à la bordure du crucifix de Léon.

A mon avis, l'explication suivante s'accorde bien mieux avec elle. Nous avons en face de nous, la lutte acharnée du démon contre l'homme. *Malæ bestiæ*, clame Rupert, *maligni spiritus;* de son côté S. Pierre pense à peu près de même, car dans sa première épître, verset 8, il compare le diable à un *lion rugissant* qui tourne autour de nous, *quærens quem devoret* (3); enfin dans Ezéchiel, la citation est d'importance, car elle précède l'annonce prophétique de la Rédemption, Dieu fait entendre ces paroles imagées : « Væ pastoribus Israel qui pascebant semetipsos. Dispersæ sunt oves meæ eo quod non esset pastor; *et factæ sunt in devorationem omnium bestiarum agri*, et non erat qui requireret (4). »

De ces comparaisons procède l'imagerie de Léon.

Or, d'une part, c'est dans le but de nous arracher à la gueule de ce lion rugissant que le Christ est mort sur le gibet du Calvaire ; de l'autre, rappelons le mystère que S. Paul signale à propos de la croix et voyons ce qu'Honorius, commentant les paroles de l'apôtre après tant d'autres, nous apprend sur la partie même où, sur le crucifix de San Isidro, figurent les sculptures dont nous cherchons à pénétrer l'énigme.

« Latitudo sanctæ crucis illæ duæ partes accipiuntur
Per quas manus distenduntur ;
Per hanc latitudinem gemina dilectio intelligitur
Quæ amicos in Deo et inimicos propter Deum com-
[plectitur (1). »

Il ressort de ce qui précède, que ces hommes poursuivis et dilacérés sans merci par les *malæ bestiæ* sont de toutes façons, admirablement placés. D'une part ils sont tout près du *Christ qui a vaincu l'enfer et terrassé sa puissance* et de l'autre, mis, comme pour attirer son attention, à l'endroit précis qui figure la charité, *et la charité du Libérateur s'étend aussi à tous, aux bons et aux mauvais, aux Juifs et aux gentils, aux amis et aux ennemis.*

L'heureux résultat de cette suprême intervention se manifeste sur le sommet de la croix, la branche supérieure (sublimitas), symbolisant l'espérance des choses célestes :

« Per hanc spes cœlestium insinuatur
Quæ æqualitas angelorum.... superatur (2) ».

Là, en effet, les pauvres humains ne sont plus blessés et déchirés par leurs terribles ennemis ; ils semblent à l'abri de leurs atteintes. Enfin leur groupe est dominé par ceux qui, les premiers, eurent en partage la faveur d'un tel sort, les apôtres ; car à qui donc les anges annonce-

1. Matth., XVI, 6.

2. Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire* a reproduit ce trumeau fameux, fig. 37, article Sculpture. Sans doute l'idée de représenter la série des animaux immondes et l'imprudence d'en faire sa société n'a pas déterminé à elle seule la forme donnée à cette étrange figuration de Souillac; mais les imagiers pour la rendre d'une façon *sensible*, n'ont trouvé rien de mieux que de s'inspirer des *traditions irlandaises*, que les manuscrits avaient pu leur faire connaître. D'autre part, ils avaient d'autant plus de liberté pour inventer les êtres à représenter que, parmi les animaux immondes dont l'homme doit fuir le contact, l'attacus et l'ophimacus étaient *ignotæ aves*, selon Rupert. Carrière libre était donc donnée à leur fantaisie et à l'étrangeté des types ; ils en ont largement profité.

3. S. Pierre, I, 8.

4. Verset 5, 11. Le chandelier de Glocester publié dans le tome IV des *Mélanges d'archéologie* (Martin et Cahier), pl. XXXII et XXXIII, présente un pêle-mêle d'animaux et d'êtres humains offrant quelque ressemblance avec celui de la croix de Léon, mais ici, l'inscription :

« Lucis onus virtutis opus doctrina refulgens
Prædicat ut vicio non tenebratur homo. »

permet d'y voir l'humanité aux prises avec les machinations du monde des ténèbres auquel fait allusion le psaume XC : « non timebis..... a negotio perambulante in tenebris. »

1. Migne, CLXXII, col. 945. La largeur de la croix comprend les deux parties sur lesquelles les bras sont étendus. Par elle, il faut comprendre une double charité, embrassant amis et ennemis dans un même amour de Dieu.

2. 14 id.

raient-ils que le Christ est sur le point de reparaître en Galilée, si ce n'est à ces mêmes serviteurs du Maître ?

Nous l'avons vu, les extrémités du crucifix de Léon sont occupées dans la partie verticale, par Adam et le Paraclet. Celles de la partie horizontale présentent deux chevreaux à droite du Christ, à gauche, deux oiselets : bêtes et volatiles sont entourés de gracieux rinceaux.

A mon humble avis, j'estime qu'il n'est guère possible *qu'on aie choisi pour ces deux parties, de simples motifs de décoration* qui *feraient terne figure, en raison de leur banalité* et malgré toute élégance de forme, près de ceux qui ornent les bouts de la branche verticale et même de l'imagerie si *sérieuse* et si *réfléchie de la croix tout entière.*

Je vais donc m'efforcer d'en chercher la signification possible, et j'ajoute de suite que cette recherche ne souffre pas de difficulté.

L'extrémité pattée de la droite contient, la remarque en a été faite, une paire de chevreaux de taille identique. Or, voici comment Bruno de Segni envisage couple semblable : « *Duo vero gemelli*, écrit-il, *duos populos designant: Judaicum populum* videlicet et *gentilem* et hi autem gemelli dicuntur quoniam gemini sunt et geminam charitatem observant (1). »

Nous avons ainsi dans cette paire d'animaux et, la chose est à remarquer, sur cette partie même de la croix qui signifie une *double charité, les symboles des deux peuples* pour *lesquels dans un double amour, Jésus a voulu généreusement mourir.*

Le symbolisme des oiseaux nous sera enseigné à son tour, par l'érudit abbé de Deutz, et voici son texte. « Nam in *umbra quidem vel figura* ista duos passeres offeruntur, sed *in veritate essentiæ unus est Christus ;* unius, inquam, idemque una geminæ persona substantiæ ex altero, *crucifixus*, ut prædictum est, ex altero *jam vivus* ex quo etiam « jam non moritur, mors illi ultra non dominabitur (Rom., VI). » Igitur oblatis duobus passeribus quos vesci licitum est ; utraque enim jam dicta credere oportet, unus immolatur, et alio vivo cum sanguine immolati, is qui mundandus est septies aspergitur, quia *videlicet immolatus est Christus, idemque redivivus septiformem dedit spiritum*, sine quo nullus rite aspergitur, ut peccatorum remissione mundetur (1). La signification des deux passereaux du crucifix de San Isidro est donc bien établie ; en eux, il convient de voir, tout à la fois, *l'humanité crucifiée de Jésus* et *sa divinité toujours vivante et stable.*

Ne craignons pas de le reconnaître, le symbolisme des chevreaux et des oiselets *s'applique ici avec un tel à-propos*, il donne dans toute cette symphonie mystique une *note si juste et si harmonieuse*, il complète l'imagerie de l'ivoire de Léon d'une *façon si profonde et si attrayante, qu'il est peu vraisemblable d'admettre qu'il n'a pas été voulu et que le hasard en est l'unique auteur.*

Évidemment, les archéologues qui ne veulent voir dans les œuvres sculptées du Moyen-Age que leur superficie apparente, vont se raidir contre de telles constatations, mettre en avant l'illustre personnalité de S. Bernard et reproduire le fameux passage de son apologie à Guillaume de St-Thierry dont on abuse chaque fois qu'on veut faire pièce aux symbolistes ; mais pareil assaut n'est pas de nature à m'émouvoir.

Derechef, je ferai observer que si toutes les œuvres peintes ou sculptées au Moyen-Age ne renferment pas de données symboliques, il *faudrait ignorer totalement les doctrines ecclésiologiques si en faveur à cette époque, pour oser affirmer qu'elles en sont toujours dépourvues.*

Il est de plus inutile de faire appel à l'abbé de Clairvaux pour faire triompher pareille thèse. Ses réflexions portent d'ailleurs uniquement sur la décoration des cloîtres. Entièrement à l'honneur des goûts artistiques de Cluny, puisqu'elles affirment que tant de sculptures peuvent retenir et absorber l'attention de ses moines, en raison de leur variété et de leur beauté et cela au détriment des pieuses lectures, elles ne visent que *des scènes absolument précisées* et *sur lesquelles on ne peut se tromper.*

Ce qu'il signale, en en contestant la signification, ce sont les singes immondes, les dragons, les lions féroces, les monstrueux centaures,

1. Migne, CLXIX, col. 1257. Les chevreaux jumeaux désignent le peuple juif et les gentils et ils sont ainsi appelés, car ils sont tels et observent une même charité.

1. *De Trinit.*, Migne CLXVII, col. 811. En figure, deux passereaux sont offerts, mais en réalité, un seul et même Jésus-Christ est ainsi préfiguré. La nature est double ; d'une part l'homme en lui est immolé ; de l'autre il vit toujours.

les êtres moitié hommes moitié animaux, les tigres tachetés, les soldats qui combattent et les chasseurs sonnant de la trompe. Ce sont aussi les animaux n'ayant qu'une tête pour plusieurs corps ou plusieurs têtes pour un seul corps, les quadrupèdes à queues de serpent, les poissons à têtes de quadrupèdes, les êtres partie poulain partie chèvre, enfin les animaux cornus à croupes de cheval.

Or, à Léon, nous sommes en présence d'un crucifix et ce n'est pas précisément la faune extravagante énumérée par S. Bernard qui en constitue le décor.

De plus, j'ajoute franchement que la fougue du célèbre cistercien contre les moines de Cluny me semble bien lui avoir fait dépasser la note juste et exacte (1), car, parmi les animaux dont nous sortons de lire la longue énumération, il en est qui signifient plus qu'il ne veut le reconnaître, tels le lion et le dragon. S. Pierre, nous l'avons vu plus haut, voyait dans le premier de ces animaux le symbole du démon ; les paroles suivantes de S. Jean prouvent qu'il avait le même penser sur le second d'entre eux : « Michael et angeli ejus præliabantur cum dracone et draco pugnabat et angeli ejus (2). »

Enfin, faut-il le dire ? S. Bernard en matière de symbolisme, n'est pas une autorité aussi forte qu'on veut bien l'assurer, si l'on en croit un homme très versé dans la littérature ecclésiastique du Moyen-Age, le Père Cahier. D'après lui, l'abbé de Clairvaux ne serait pas un témoin sûr pour le maintien du symbolisme traditionnel; il innove plutôt et prête à déviation sur plusieurs points (3).

Après avoir fait observer que les rinceaux figurés sur le centre de la branche horizontale du crucifix de Léon doivent avoir été inspirés par un holosericum sarrazinois, tellement le dessin en est délicat, et qu'on n'en peut tirer aucun renseignement propre à élucider la question de provenance de l'ivoire de San Isidro, attendu que ces tissus étaient répandus abondamment dans toute la chrétienté, j'aborde l'examen du revers du crucifix de Léon.

Revers du crucifix de San Isidro.

La figuration, si riche sur la face principale de l'ivoire de Léon, est aussi restreinte que possible sur ce revers.

L'Agneau pascal portant une croix triomphale, en occupe le centre et sa forme n'est pas des plus agréables à l'œil.

Les animaux symboliques ornent par ailleurs, chacune des extrémités du crucifix dans l'ordre suivant : au-dessus du Christ, l'aigle ; sous ses pieds, l'homme ; à sa droite paraît le lion ; à sa gauche, le bœuf. Aucune particularité ne distingue ces animaux ; ils ressemblent exactement à ceux qu'on rencontre si communément de tous côtés en Europe, au cours de l'époque romane (1).

La partie marquante et vraiment brillante de ce revers est incontestablement formée par les rinceaux magnifiques qui en occupent le champ presque tout entier. Ils rappellent d'assez près la décoration du fourreau d'épée conservé dans

1. Et il en est de même à *plus d'un point de vue.* Ainsi non seulement il s'est contenté d'attaquer avec une éloquence enflammée les abus introduits à Cluny sous la malheureuse prélature de Pons de Melgueil ; mais aussi, des usages de l'ordre établis par les illustres abbés de ce monastère qui sont bien, je crois, une des plus nobles gloires de la famille de S. Benoît. Or, ces us qui ont excité la bile de l'abbé de Clairvaux, n'ont pas été jugés de la sorte par des sommités les plus marquantes de l'Église. Pierre Damien, cardinal d'Ostie, bras droit infatigable de Grégoire VII dans la querelle des Investitures, à la fois esprit supérieur et saint éminent, membre enfin d'un ordre dont les moines vivaient presque continuellement de pain et d'eau et se vêtaient à demi, a fait de Cluny, et de ses coutumes par conséquent, l'éloge le plus complet et le plus enthousiaste.

2. Apoc., XII. Michel et ses anges luttaient contre le dragon et ses anges soutenaient le combat.

3. Cahier, *Nouv. Mélanges d'archéologie.* Curiosités mystérieuses, p. 109.

1. Qu'il me soit permis d'appeler l'attention du lecteur sur le tympan de la porte principale de la façade occidentale de Compostelle, car le connaissant peu à l'époque où j'ai fait paraître mon étude sur les *Visions d'Ézéchiel et de S. Jean*, je n'ai pu en signaler une particularité remarquable. La parousie en est le sujet, et les observations que soulève son groupe central sont identiques à celles que j'ai faites à propos de S. Trophime d'Arles, sur les paroles : » Et animalia ibant et revertebantur in similitudinem fulguris corruscantis », en y ajoutant de plus, ce que j'ai dit au sujet du tympan de Soria. A Compostelle, le Christ est accompagné des *symboles de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension comme à Soria ;* mais les animaux symbolique, sau lieu d'être soutenus par des anges, *sont placés, le lion et le veau du moins, sur les genoux des évangélistes, l'aigle reposant sur la main de S. Jean. Chaque évangile,* comme sur l'ivoire d'Essen, que j'ai cité dans mon article sur les visions susmentionnées, *est appuyé sur un des animaux.* Cette représentation a pour but de montrer que *chacun de ces récits repose avant tout sur l'inspiration du Christ.* Enfin, après avoir noté qu'à Compostelle, les évangélistes sont loin d'occuper les places qui leur sont données *habituellement*, il me reste à faire remarquer qu'ici, *S. Mathieu comme l'ange de Soria, ne porte qu'un livre au lieu du symbole de l'Incarnation.* La raison qui a déterminé cette particularité *est absolument celle que j'ai donnée à propos de Soria ;* seulement à Compostelle ce n'est pas Jésus dans le sein du Père que nous montre la sculpture, mais le *Rex tremendæ majestatis.* Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1895, sec. livr., pl. VII.

l'ancienne abbaye d'Essen (1) ; mais, ici, les animaux, qui sont aussi excessivement variés, sont stylisés dans une mesure plus complète.

Nous avons là une œuvre remarquable de l'art roman ; elle permet de constater sur le vif, que si les sculpteurs de cette époque n'arrivaient pas toujours à rendre habilement la nature humaine, ils montraient par contre, une virtuosité étonnante, une adresse infinie, une sûreté de main incroyable, quand il s'agissait de traiter le décor végétal ou animal. Quelle souplesse, quelle grâce vigoureuse dans les rinceaux de l'ivoire de Léon ! Quelle énergie, quelle vie puissante, quel naturel dans toute cette faune !

Pareil travail et pareille iconographie, faut-il ajouter, ne peuvent d'ailleurs nous surprendre, car il est trop naturel de supposer que pour leur commande, Ferdinand et la reine Sancia ont dû s'adresser aux théologiens et aux ivoiriers les plus en vue de leur temps.

Avant de quitter le revers du crucifix de Léon, il convient aussi de faire remarquer la bordure feuillagée qui contourne la croix. Son dessin semble inspiré par les productions sarrazinoises ; et cependant quelle différence, et *il s'agit de l'Espagne*, entre cette faible réminiscence, cette ombre de souvenir d'une conception mauresque et les feuilles si parfaitement imitées de l'art arabe que nous font voir la porte de St-Pierre de Reddes (2) ainsi que les vantaux en bois conservés dans la cathédrale du Puy (3) et dans l'église de l'ancien prieuré clunisien de La Voute-Chilhac (4). Enfin, dans *l'Histoire de l'Art*, il est dit que toute l'ornementation du crucifix de S. Isidro est pour ainsi dire champlevée, suivant la pratique des ivoiriers arabes.

La planche de la *Revue de l'Art chrétien* ne permet guère de juger pareil détail ; je ne m'y arrêterai donc pas davantage, non toutefois sans faire observer que pareil procédé a été appliqué dans notre pays, aux vantaux du Puy et de La Voute-Chilhac et même à la sculpture sur pierre.

1. La fig. 7, première livr., *Revue de l'Art chrétien*, 1906, permet d'en juger.

2. *Architecture romane du Midi*, Révoil, t. I, pl. XXII.

3. *L'architecture romane dans l'ancien diocèse du Puy*. Noël Thiollier, pl. 26 bis.

4. *L'architecture du Ve au XVIIe siècle*. Gailhabaud, vol. II, pl. XXII.

Viollet-le-Duc, en effet, nous apprend que les *reliefs des sculptures des portails de Vézelay et de nombre de chapiteaux de la nef de cette église forment comme d'épaisses découpures appliquées sur les fonds*.

Dans tous ces cas, il y a donc ici un travail analogue à celui de Léon ; mais dans la région bourguignonne où il vient d'être signalé, n'a-t-on pas aussi employé ce procédé pour la sculpture sur ivoire ? Ce problème hélas ! ne peut plus être tranché, car, de ces époques si éloignées de la nôtre, il ne reste plus une œuvre qui permette de le solutionner ; le temps, la mode impitoyable les révolutions politiques et religieuses, les pillages qui les accompagnent ont tout fait disparaître ; et cependant il y eut dans la région que je vise, d'inestimables trésors qui auraient tant contribué à nous éclairer s'ils avaient survécu, tel celui de l'église de Cluny, abbaye que le compagnon de voyage de S. Pierre Damien qualifie dans son *Iter gallicum* de *ditissima* (1) !

Des constatations faites au cours de ces pages, il convient de tirer quelques déductions.

L'iconographie *raffinée* du crucifix de Léon permet de voir en lui, d'une façon exclusive, le produit d'un *atelier chrétien*. Les arabesques

1. Migne, CXLIV, col. 874. Voici du reste le passage entier auquel j'emprunte ce renseignement. Je le donne attendu qu'il est à peine connu malgré son intérêt. Il complète les données que le manuscrit du Vatican provenant de Farfa fournit sur Cluny et renferme plus d'un passage propre à satisfaire la curiosité de l'archéologue ; le tirer de l'oubli est donc chose convenable. « Dicerem etiam adhuc de extrariæ et sæcularis hujus abundantia, sine qua præsens vita minime quempiam transire patitur, quomodo *cunctæ lapideæ officinæ monastico dispositæ sunt ordine ;* quomodo ecclesia *maxima et arcuata*, plurimis munita altaribus, sanctorum reliquiis non modice condita, *thesauro plurimo et diverso ditissima ;* quomodo *claustrum ingens et ipsa sui pulchritudine ad inhabitandum se quasi monachos invitare videtur*, quomodo sufficiens est refectorium et præ continuo trium lucernarum lumine aliquid unquam nocivum in eo peragi quasi ab eo prohibetur, quomodo *refectorium nulla superstitione depictum*, sed sancta extremitate constructum, largum reficientibus fratribus præbet concessum ; quomodo per cunctas officinas ubicunque aqua necessaria quæritur, per occultos meatus statim mirabiliter sponte diffluit. » La grande basilique de Cluny fut commencée par S. Hugues, le 30 sept. 1088. S. Pierre Damien étant mort en 1076, il ressort de ce fait, que le monastère dépeint par son compagnon de voyage doit être à peu de chose près, celui dont le souvenir, les dispositions et les mesures sont consignés dans le manuscrit de Farfa possédé actuellement par la bibliothèque vaticane. Tous les édifices étaient donc de *pierre et disposés selon la coutume monastique ;* le détail vaut la peine d'être relevé, *car il prouve qu'à cette époque, il existait bien un programme-type pour la construction des monastères*. L'église était *très grande et voûtée*, le cloître d'une *beauté attirante*, le réfectoire exempt de toute *peinture profane, le trésor très riche, très important et plein de variété*. Ce détail s'admet sans difficulté. Vu les relations de Cluny, les objets et chefs-d'œuvre de *toutes pro-*

avoisinant les bras du Christ, la bordure feuillagée du revers, le procédé employé pour détacher la sculpture du fond par une sorte de champlevé, ne parviennent pas à y contredire. En effet, la copie d'un holosericum sarrazinois pouvait parfaitement se faire en dehors d'un atelier arabe ; en outre le caractère de la bordure du revers est trop peu accentué pour en venir en ligne directe ; enfin, quant au troisième point, le procédé utilisé dans le travail de l'ivoire ne suffit pas plus à faire du crucifix de Léon un produit mauresque, qu'il ne peut en constituer un autre des portes du Puy. Tout au plus, il y a influence arabe de seconde main, et, en tant que nous pouvons actuellement apprécier les choses, elle s'étend moins aux formes qu'au procédé du champlevé.

En dernier lieu, des comparaisons établies d'une part entre le Christ de S. Isidro et ceux de Toulouse et de Bordeaux ; de l'autre, entre les rangées en files des hommes et des animaux de Léon, de Moissac et de Cahors, il est permis de supposer, et les riches rinceaux du revers n'y font pas obstacle, que le crucifix de Léon peut, soit provenir *du midi de la France, du Languedoc, soit d'un atelier espagnol fortement influencé par les sculpteurs de l'école toulousaine.*

Plus d'un lecteur, sans doute, pourra se demander, car le crucifix de S. Isidro se prête à pareille objection, s'il est *raisonnable et admissible d'expliquer l'iconographie d'une œuvre par des interprétations qui, lui étant postérieures,* n'ont pu *réellement inspirer ses auteurs.*

Cette réflexion, qui peut sembler forte et même irrésistible à celui qui ignore la littérature ecclésiastique du Moyen-Age, s'évanouit quand on en a quelque peu la connaissance.

En effet, cette littérature se base presqu'en entier sur les interprétations allégoriques et mystiques que les Saints Pères donnent des faits contenus dans la Sainte Écriture.

L'enseignement de ces derniers constitue donc comme un trésor surabondant de traditions, de doctrines ecclésiologiques très respectable, très respecté alors, dans lesquels les docteurs du Moyen-Age ont été largement puiser suivant leurs besoins et qu'ils ont utilisé avec plus ou moins de bonheur, selon le pouvoir de leurs facultés intellectuelles.

De là, par exemple, il arrive que l'interprétation recueillie dans un auteur du Moyen-Age peut remonter à une époque plus ancienne que lui, et c'est le cas pour l'explication empruntée à Rupert de Deutz, à propos de la *Pentecôte figurée sur le vantail de Ste-Marie du Capitole, à Cologne* (1); de là, aussi, il peut se faire qu'on rencontre *dans nombre d'auteurs, la même explication symbolique d'un fait historique,* tels le *sacrifice d'Isaac, le repas de noces, l'épisode d'Élisée revenant de Béthel* (2).

On comprendra donc sans peine *toute l'autorité, toute la portée qu'acquièrent alors des textes provenant d'un Bruno d'Asti ou d'un Rupert de Deutz,* puisque *leurs interprétations ne représentent pas la plupart du temps leurs pensers personnels, tandis qu'elles sont comme le reflet de la tradition, le rayonnement de l'enseignement universellement admis à leur époque.*

En terminant, il me semble raisonnable d'affirmer que, sans la *connaisance des doctrines ecclésiologiques reçues au Moyen-Age, il est aussi difficile de saisir le véritable sens iconographique de son imagerie, qu'il est impossible à un dessinateur qui ne s'est pas familiarisé sérieusement avec les formes gothiques et romanes, d'en reproduire le style si net et si particulier* (3).

Paul MAYEUR.

venances devaient y affluer, sans compter ceux que le monastère produisait lui-même. Le manuscrit de Farfa qui nous renseigne aussi sur Cluny (voyez *Revue Bénédictine*, juillet 1907, n° 3, p. 379 et suiv.), estime que le bâtiment réservé aux orfèvres, joailliers et verriers mesurait *125 pieds en longueur et 25 en largeur.* Une construction de si *vastes dimensions* (l'église n'avait que 15 pieds de long en plus) permet de soupçonner que *les moines ouvriers et adjoints laïques y travaillaient en nombre. Les besoins du monastère* n'étaient pas *tels,* que pour les satisfaire, de *semblables locaux fussent nécessaires.* On y travaillait sans nul doute soit *pour les monastères de l'Ordre,* soit même pour les *églises ordinaires.* Quoi qu'il en soit, ces données prouvent bien que Cluny était un *centre artistique important à bien des points de vue.* Le passage de l'*Iter gallicum* peut encore susciter bien d'autres observations mais il est convenable de ne pas allonger encore cette note déjà si importante.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1908, six. livr., p. 394, prem. colonne. Cette interprétation provient du grand évêque d'Alexandrie, S. Athanase.

2. *Id.*, 1909, prem. livr., pp. 23 et 24.

3. Le lecteur sous les yeux duquel sont tombées des reproductions d'œuvres du Moyen-Age, faites au XVIIe siècle, saisira mieux encore toute la portée de mon affirmation.

Correspondance.

Copenhague, le 24 avril 1909.

Monsieur le Rédacteur.

DANS un article antérieur qu'a inséré la *Revue de l'Art chrétien* (1) sur l'archéologie chrétienne en Danemark, j'ai indiqué en passant qu'une grande partie des églises romanes en Danemark sont construites en brique comme tous les édifices de l'époque de transition et toutes les églises gothiques. L'architecture romane en brique du Danemark, du Nord de l'Allemagne (Brandenbourg) et de l'Italie, offre aux savants un objet d'études comparatives du plus haut intérêt.

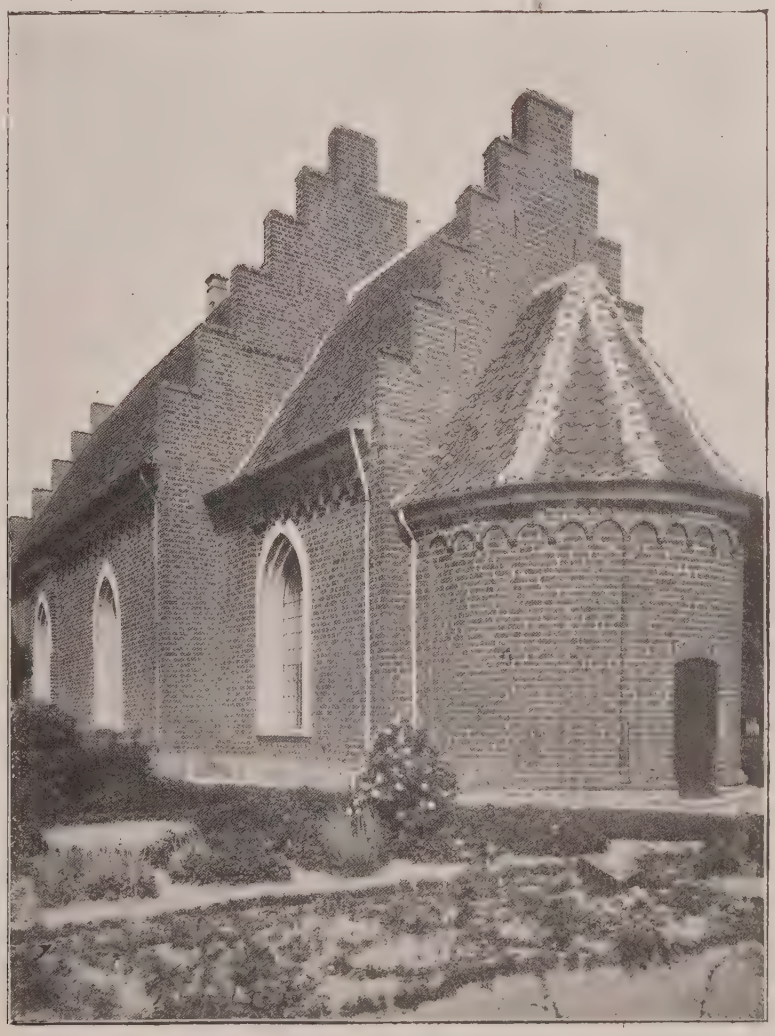


Fig. 1. — Eglise paroissiale en brique de Tillitze (Laalland.)

La question de chronologie et surtout celle de l'origine de l'*architecture romane en brique* a été de tout temps l'objet de controverses (1). On

1. Voir page 227, année 1906.

1. *Aarböger for nordisk oedkyndighed* (traduction française sous le titre : *Mémoires de la société royale des antiquaires du Nord*), 1898, p. 12. — Stiehl, *Der Bachsteinsbau romanischer Zeit*, 1898.

comprend donc qu'en Danemark aussi on se soit attaché avec prédilection à l'étude de cette architecture. Je voudrais donner ici aux lecteurs de la Revue un coup d'œil général sur les monuments, sur les types principaux et sur la bibliographie relative à ces monuments.

Parmi les cathédrales romanes danoises celle de Aarhus, seule, est construite en brique (1).

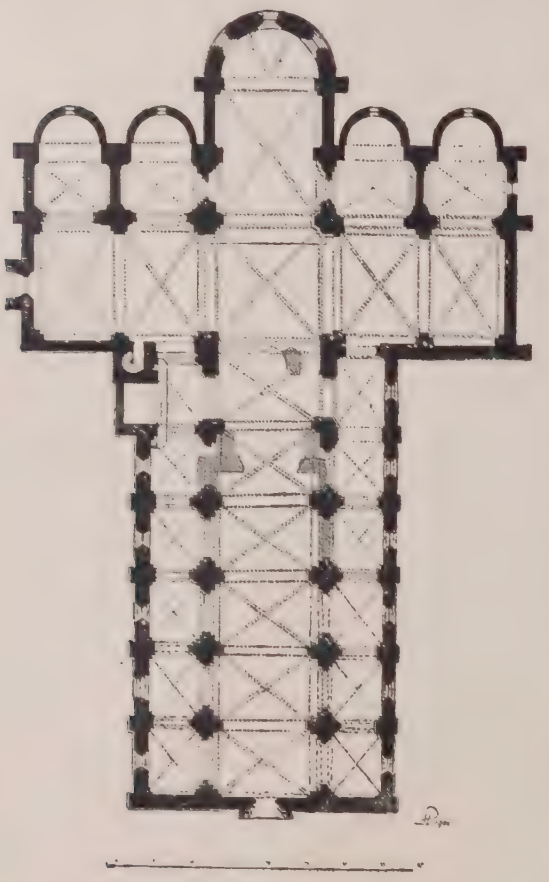


Fig. 2. — Plan de l'église St-Benoît de Ringsted.

C'est une basilique à trois nefs et avec deux tours; elle a des transepts très saillants et de chaque côté du chœur trois chapelles dont seule celle du milieu a une abside (plus tard le chœur a été rebâti en style gothique). L'église collégiale de Notre-Dame de Haderslev en Sleswig était probablement aussi du type à trois nefs avec transept saillant. De ce type, simplifié et réduit à une nef, est l'église collégiale de Notre-Dame d'Odense en Fionie, St-Nicole en Aabenraa (en Sleswig) et l'église des religieuses bénédictines de Dalùm en Fionie (1). La plupart des constructions plus importantes en brique sont des églises abbatiales. Probablement l'église cistercienne de Vitskol (2) peut-elle être comptée parmi les premiers monuments en brique, quoiqu'on y ait utilisé le granit pour quelques parties. Malheureusement il n'en reste que les ruines du chœur et du transept. Dans les croisillons s'ouvrent des chapelles à chaque côté du chœur rectangulaire. Celui-ci est entouré d'un déambulatoire avec neuf absides en hémicycle. Chœur et transepts étaient voûtés. A présent, les églises d'Ebrach et de Riddagshausen en Allemagne paraissent être les seules constructions conservées du type de Vitskol. Toutefois leurs absides ne sont pas libres et visibles du dehors. Le plan et l'élévation de cette église, et le caractère unique de son type la rendent hautement intéressante pour l'étude de toute l'architecture cistercienne en Europe. Une autre église cistercienne, mais d'un type plus commun, est celle de Soroe (en Seeland). L'édifice est à trois nefs, transept saillant avec deux chapelles à chaque aile. Le chœur et les quatre chapelles n'ont pas d'absides (3) (voir vue extérieure dans la *Revue de l'Art chrétien* juillet 1906). Ce type cistercien est apparenté à l'église des Bénédictins de Ringsted, que nous ferons connaître plus tard.

Au type paroissial sans transept, à trois nefs voûtées appartient l'église de St-Nicolas de Svendborg en Fionie (4), de St-Jacques (actuellement l'église du St-Sauveur) de Horsens en Jutland, et l'église de Stubbekobing en Falster (5).

Ce dernier dispositif, plus simplifié encore, sans bas côtés, avec un chœur carré et plus étroit avec ou sans abside, se retrouve dans un grand nombre d'églises paroissiales des villages, surtout dans les îles. Presque toute l'architecture de Laalland et de Falster est en brique. Comme spécimen de ce type on peut signaler l'église de

1. *Danske Mindesmaerker* (monuments danois), I. — Architekten, X, p. 297.

1. *Aarb. f. nord. Oedk*, 1904, p. 316.
2. O. B. Lœffler, *Klosterkirken*, IV, 1900. — W. Mollerùp, *Nationalmusaeets anden Afdeling*, 1908, p. 114. *München, Allgem. Zeitung*, 1900, 94 p. 165.
3. *Danske Mindesmaerker*.
4. *Iegn. af aldre nord. Architectur*, IV, S, 3 R.
5. *Aarb. f. nord Oldk.* 1884. — *Teg ninger af aldre nard. Architektur*.

Tillitze, Laalland, reproduite *(fig. 1)*. En Seeland abondent les églises de cette même architecture (1). En Fionie elles sont rares et plus rares encore en Scanie et en Jutland, excepté dans la partie septentrionale de cette dernière contrée aux environs de la ville de Hjörring où elles abondent. Parmi les églises construites en brique j'ai déjà mentionné, ici même (en 1907) quelques églises à plan rayonnant. Comme spécimen du type en croix grecque : Notre-Dame de

Fig. 3. — Église des Bénédictins de Ringsted (S. Galland). Avant la resturataion. Bâtie en briques.

Kallandborg; du type en rotonde : les églises de Bjernede et Thorsager; et comme spécimen de chapelle à deux étages l'église de Ledoje.

Dans toute cette architecture l'église déjà signalée des Bénédictins St-Benoît de Ringsted (1) avec ses sépulcres royaux du moyen âge, occupe une place principale, non seulement comme

1. Voyez Holm, *Sorö Akademis Landsbykirker*, 1896. — Löffler Sjœlands, *Stiftslandsbykirken*, 1890.

1. Worsaal et Herbst, *Kongegravene i Ringsted* (Les sépulcres royaux de R,) 1858. — Löffler, *Gravmonumenterne i Ringsted Kirke*, 1891. — Architekten, V, p. 414.

Fig. 4 — Intérieur de l'église St-Benoît de Ringsted. (Après la restauration.)

monument considérable de l'architecture monastique, mais comme spécimen de premier ordre des églises en brique du Nord de l'Europe (voir *fig. 2-6*). Sa restauration complète, dirigée par l'architecte H. B. Stock, vient d'être terminée. Pendant ce travail on a recueilli des données intéressantes sur l'architecture primitive de ce bel et noble monument.

Le plan se rattache à celui de beaucoup d'églises cisterciennes spécialement à l'église voisine de Sorö : trois nefs, transept saillant, et à l'Est du transept deux chapelles à chaque côté du chœur. Les chapelles et le chœur ont des absides en hémicycle (pour toute l'église cinq absides). Les bas-côtés et probablement les absides étaient voûtés. Les voûtes actuelles sont du milieu du XIIIe siècle.

A l'origine l'église n'avait pas de tour et la tour actuelle est moderne. Les formes sont tout à fait romanes: voûtes sans nervures, arcs en plein cintre, etc. Les détails : bases et chapiteaux, piliers, colonnes et demi-colonnes, baies et fenêtres, sont presque tous faits en brique comme aussi les petites colonnettes du socle et de la frise. La plupart de ces détails ont des analogies avec l'architecture de l'Italie et de l'Allemagne. Mais il y a un motif significatif

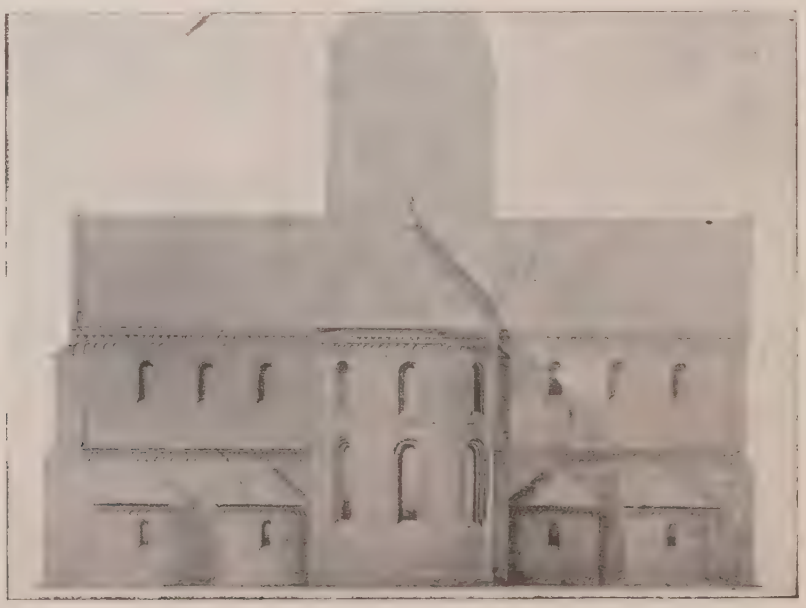


Fig. 5. — Église de St-Benoît de Ringsted. (Après la restauration.)

Fig. 6. — Église de St-Benoît de Ringsted. (Après la restauration.)

que l'église de Ringsted a en commun avec beaucoup d'églises romanes en brique en Danemark, détail spécialement danois et qu'on ne trouve pas en Allemagne ni en Italie. Ce sont les colonnes décoratives, engagées dans les murs. Il y a là un phénomène dont la cathédrale de Tournai, à mon avis, offre le seul exemple analogue (1). L'origine de l'église actuelle du Ringsted date du règne de Valdemar le grand (1157-82), qui prit l'initative de renouveler l'ancienne petite église du couvent dont les fondations ont été retrouvées récemment dans la nef centrale. Son père Canut, duc de Sleswig, y avait été enseveli. Canut fut canonisé en 1169, et en 1170 son corps fut élevé au maître-autel de l'église actuelle ; la construction de celle-ci avait été décidée pour donner au duc assassiné, au saint et au père du roi une digne habitation.

Il est douteux que l'église fut terminée à cette date ; il est probable que le chœur seul était achevé en 1170. Le monument entier paraît n'avoir été terminé qu'en 1180.

Cet édifice, dont il est possible de fixer la chronologie, peut donc, avec les autres grandes églises danoises, servir comme point de départ pour la solution de la question si intéressante de l'origine, de l'évolution et de l'extension de l'architecture en brique dans le Nord de l'Europe.

Vilh. LORENZEN.

1. Au transept du Nord : Les piliers à l'entrée de l'abside. Peut-être il y a en l'abside à la hauteur de la nef centrale de Ringsted un trait du gothique primitif des Pays-Bas et du Nord de France.

Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 21 avril 1909.* — M. Vitry présente les photographies de plusieurs culs de lampe gothiques originaires de Bourges acquis par le Musée du Louvre. Ces sculptures, du commencement du XVe siècle, ont sans doute appartenu au palais de duc Jean de Berry.

M. Marquet de Vasselot montre un monument célèbre qui faisait partie de la collection Gay et également acquis par le Louvre : c'est une croix émaillée de Limoges qui date du XIIe ou XIIIe siècle et qui est signée de Johannes Garnerius.

Séance du 28 avril. — M. de Mély fait une communication sur les miniatures de Loyset Lyedet, maître miniaturiste du XVe siècle, et sur la marque de son atelier.

M. Monceaux communique des inscriptions chrétiennes d'Afrique trouvées à Henchir-el-Abiod (à l'Ouest de Tebessar) par M. Guenin.

Séance du 5 mai. — Il est donné lecture d'un mémoire de M. Mowat sur un buste sculpté de Béatrix, femme de Robert Ier, comte d'Eu.

M. Marquet de Vasselot fait une communication sur une tapisserie conservée au musée du Louvre et qui représente l'histoire de Jephté. Il annonce encore l'acquisition, par le Louvre, de douze émaux peints de Monvaerni (2e moitié du XVe siècle).

M. Merlin envoie une note sur une inscription qu'on vient de découvrir près du lazaret de Carthage et qui mentionne un proconsul d'Afrique.

M. Stein étudie les sculptures de la clôture du chœur de la cathédrale de Chartres et présente des observations sur la biographie du sculpteur Jean Soulas (XVIe siècle).

Le R. P. Delattre fait présenter des objets du Moyen-Age, trouvés à Carthage et identifiés par M. H. de la Tour.

Séance du 12 mai. — M. le comte Durrieu entretient la Société d'un manuscrit, qui est un exemplaire du *Mystère de la Vengeance de N. S. Jésus-Christ.* Un compte des archives de Lille atteste que les vingt miniatures et l'ornementation sont l'œuvre de l'enlumineur flamand Loyset Lyedet.

M. Socard fait présenter une curieuse restitution d'un panneau vitré d'une châsse carolingienne découverte dans le cimetière de Séry-les-Mézières, près Saint-Quentin. Ce panneau est fort intéressant par l'étude de la technique.

Académie des Inscriptions et Belles Lettres. — *Séance du 23 avril 1909.* — M. Clermont-Ganneau commente un autel cylindrique découvert à Délos sur lequel est gravée une dédicace grecque faite par Damon, fils de Démétrius, natif d'Ascalon, à Jupiter Ourios.

Séance de 30 avril. — M. Delisle présente la reproduction des miniatures et des initiales du psautier de Paul III, conservé à la Bibliothèque Nationale. Ce manuscrit précieux a été transcrit en 1542 par Federico Mario, de Pérouse, et illustré par Vincent Reymond, de Lodève, miniaturiste des papes Léon X, Clément VII et Paul III.

Séance du 3 mai. — Céramiques persanes. — M. Dieulafoy présente à l'Académie un large bol et une assiette en forme de soucoupe apportés de Perse. Le principal intérêt de ces objets est d'offrir des décors rappelant le style des plus anciens monuments persans et, en même temps, une inscription perse cunéiforme qui semble antérieure à l'ère chrétienne.

M. le comte Durrieu vient de reconnaître à la Bibliothèque Vaticane un très bel exemplaire de la traduction française du *Décaméron* qu'on savait, par des textes du XVe siècle, avoir appartenu à Jean sans Peur, duc de Bourgogne, mais dont la trace était perdue depuis l'année 1467; ce manuscrit offre encore l'intérêt d'émaner du plus ancien traducteur français de Boccace, Laurent de Premierfait.

Séance du 10 mai. — M. Ch. Cotte a commencé l'étude d'un groupe de *tumili* situés dans le domaine de l'Agneau, commune de Pertuis (Vaucluse). Les fouilles ont amené la découverte d'une cuirasse en bronze, d'une urne cinéraire de style grec et de quelques bijoux.

M. Ch. Diehl écrit de Salonique pour donner quelques renseignements sur la mission qui a pour but l'étude des mosaïques de Saint-Démetrius, qui datent du Ve siècle.

Le Congrès des Sociétés savantes à Rennes. — Nous apprenons de M. Roger, professeur à Foix, que la décoration peinte n'apparut que fort tard dans le pays de Foix (XIIIe siècle).

La cathédrale de Foix conserve la plus ancienne représentation de *la Vierge allaitant l'Enfant Jésus*. Plus tard, on constate dans le Couserans l'influence d'artistes catalans, et même flamands.

M. Léon Coutil, historien du Château-Gaillard des Andelys, a exprimé le vœu que de nouveaux crédits fussent accordés pour la restauration de ce monument, où l'on a mis à jour des portions fort intéressantes. M. Bruguier-Roure, d'Avignon, qui cite notre collaborateur M. A. Hallays, sollicite du Congrès d'intervenir dans la restauration maladroite du Palais des Papes. Toujours dans le même ordre d'idées, M. l'abbé Bossebœuf (Tours) demande que les soubassements de l'abbatiale du Mont-Saint-Michel antérieurs au XIe siècle soient indiqués sur le futur dallage. M. Bossebœuf a pu reconnaître l'influence artistique du Mont sur la contrée (1).

Société des Antiquaires de Picardie. — La séance publique annuelle a eu lieu en décembre dernier. M. P. Dubois, président, a ouvert la séance par une lecture sur les granges d'abbayes aux XIIe et XIIIe siècles en Picardie et en Flandre ; après nous avoir montré les moines organisant leur exploitation agricole et fondant leurs prieurés, il présente notamment dans la superbe grange de Vaulerand (Seine-et-Oise) le modèle classique de ce genre de construction ; elle couvrait près de 1300 mètres carrés ; vingt-quatre piliers la divsaient en trois nefs, et une élégante tourelle, accolée à l'un des pignons, abritait le poste d'un guetteur. Plusieurs de ces bâtiments subsistent encore dans le Laonnois, le Beauvaisis et le Senlisis. On en retrouve d'autres en Flandre aux fermes de Coxyde et Ter-Doest (2). Alors que les granges de Picardie sont édifiées en pierre, celles de Flandre ne comportent que l'emploi de la brique, parfois moulurée, où de tout temps les Flamands ont montré une égale maîtrise.

M. de Guyencourt, secrétaire-perpétuel, a donné le compte rendu des travaux de l'année.

Enfin M. Thorel décrit l'équipement d'un pèlerin picard à Saint-Jacques de Compostelle. Bourdon, écharpe, escarcelle, pannetière, chapeau, coquilles, iconographie du saint, mandats de pèlerins, sont tour à tour l'objet de son attentif examen ; philologie, légendes, pièces d'archives, remarques industrielles, détails historiques, proverbes populaires, s'y mêlent de façon ingénieuse et captivante.

1. *Journal des Débats*, 8 avril 1909.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 212.

Société d'archéologie de Bruxelles 1908 (*Bull.* liv. III et IV). — Les ateliers de Rome répandaient dans le Midi de la France les sarcophages chrétiens; on en a retrouvé une centaine, la moitié à Arles. Quelques-uns ont pénétré dans le Nord. M. Léon Bethune a retrouvé un fragment de l'un d'eux, que publie et décrit M. Ch. J. Comhaire; il se trouve que c'est justement le titulus du sarcophage de l'évêque Ricaire, le 4e évêque de Tongres et de Liége, mort en (945). Or la sculpture, apparemment narbonnaise, remonte vers l'an 300; elle appartient à un sarcophage antique qui aura été réemployé au Xe siècle.

M. G. Des Marèz fait connaître le diplôme de fondation de l'église des SS. Michel et Gudule à Bruxelles (1047).

M. Magnien et Hucq discutent le sens précis des mots contrecœur (fond de cheminée) et *taque* (mot moderne, terme commercial, synonyme de plaque de fonte).

Académie royale d'Archéologie de Belgique. — Les annales de cette laborieuse compagnie contiendront un bel ensemble d'études sur les écoles d'architecture médiévale de France, pourvu que M. le Vic^te de Ghellinck Vaernewyck continue à donner, comme il le fait depuis quelques années, ses remarquables comptes-rendus des sessions de la *Société française d'archéologie*, dont il est certes le plus entendu et le plus appliqué des participants. Il nous donne cette année une étude serrée de l'architecture normande, illustrée de bons clichés originaux. — La première livraison (t. I, 6e série) des Annales contient en outre une description par le Chan. Van der Gheyn, de peintures murales découvertes récemment à la collégiale de Termonde, et que nous avons fait connaître (1).

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1909, p. 65.

Bibliographie.

DIE BENEDIKTINER-ABTEI S. ARNULF VOR DEN METZER STADTMAUERN, EINE ARCHAEOLOGISCHE UNTERSUCHUNG, par R. S. BOUR. — Metz, 1908. In-8°, 240 pp., et 4 pl. (Extrait de *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, t. XIX et XX)

LA célèbre abbaye bénédictine de St-Arnould-devant-Metz a disparu, presque sans laisser des traces. Les sièges que la ville dut subir et la construction d'ouvrages de défense, lui ont été fatals. En 1552 elle fut rasée par les Guise, qui défendaient la ville contre Charles-Quint, mais qui ne purent empêcher ce prince de se retrancher dans les ruines, lors des opérations du siège. Bientôt après, le terrain sur lequel l'abbaye s'était élevée fut livré à la culture. Les ruines elles-mêmes, déjà gravement compromises, disparurent dans la suite jusque dans leurs fondements : par la construction de la citadelle de 1556 à 1562, de la Lunette d'Arçon en 1791, du chemin de fer et des travaux de fortification vers le milieu du XIXe siècle.

On ignorait jusqu'à l'emplacement exact de l'ancien monastère, lorsque, en 1904-1905, des travaux de nivellement, nécessités par l'agrandissement de la ville, mirent au jour les restes d'une vaste crypte, qui furent démolis en 1906.

La découverte fournit l'occasion à M. Bour, qui prépare un ouvrage historique sur l'abbaye, d'entreprendre l'étude archéologique des anciennes constructions monastiques de St-Arnould.

Les textes s'accordent à fixer l'emplacement de celles-ci sur une hauteur, un peu au Sud de la *porta serpentina*, précisément à l'endroit où la crypte a été découverte.

L'histoire légendaire de l'abbaye et de l'église de Metz reporte aux âges apostoliques l'origine d'une première église qui s'y serait élevée. Rien ne s'oppose à ce que celle-ci ait existé en réalité dès le IVe ou le Ve siècle. Aussi bien qu'à Tours, un riche propriétaire chrétien a peut-être cédé un bien fonds, avec ou sans dépendances, pour la construction d'une basilique. Toutefois, aucun texte antérieur au XIe siècle ne garantit cette haute antiquité.

Avec le VIIe siècle nous abordons un terrain plus sûr. L'église, dédiée d'abord aux Saints Apôtres, passe sous le vocable de St-Arnould, depuis la translation des restes du saint, peu avant 650. La tentative de l'évêque de Metz Drogon (825-857) pour y établir des moines, ne reçut son exécution qu'après 941. Vers cette époque commença la construction du monastère. Cependant l'église ne fut réédifiée qu'au siècle suivant. Le pape Léon IX la consacra en 1049 et, jusqu'à sa destruction au XVIe siècle, elle n'eut pas à subir, semble t-il, des modifications radicales.

Les sources écrites fournissent à M. Bour des éléments nombreux et intéressants pour la reconstitution des constructions monastiques. Un cérémonial de l'abbaye, datant du milieu ou de la seconde moitié du XIIIe siècle, est particulièrement riche en renseignements. Au moyen de ceux-ci et avec ce que l'on connaît sur l'architecture monastique en général, il est possible de refaire un plan de l'abbaye qui doit serrer la réalité d'assez près. Grâce à la crypte, on peut même, semble-t-il, déterminer avec certitude le plan des parties principales de l'église abbatiale. Dans la crypte on distingue des parties plus anciennes et d'autres plus récentes. Les premières rappellent les très anciennes cryptes de la Gaule, composées de plusieurs *cubicula* juxtaposés. Les autres ont le caractère roman et appartiennent sans doute à l'abbatiale du XIe siècle. Le chœur de celle-ci se terminait par une abside semi-circulaire, et était flanqué de chaque côté par deux chapelles orientées, également à terminaison absidale et s'ouvrant sur le transept. La grande nef, munie sans doute de bas-côtés, avait une largeur de quinze mètres. Un manuscrit de 1100 environ, conservé à Berne, place la tour de l'église à la façade et fournit une indication, peut-être fantaisiste, sur les fenêtres : baies géminées surmontées d'un *oculus*.

Les diverses parties du travail de M. Bour n'intéresseront pas également tous les archéologues. Certaines sont d'un intérêt très local et s'adressent avant tout aux érudits messins. Toutefois, malgré la pénurie de sources monumentales, tel chapitre, celui qui traite de la reconstruction de l'ancien monastère, peut être lu par chacun avec intérêt et profit. L'auteur y témoigne d'une érudition sûre en matière d'architecture et d'histoire monastique et y donne des détails intéressants sur les cérémonies et les usages dans un grand monastère. Nous ne doutons d'ailleurs pas que cette étude, savante et consciencieuse, ne soit un travail archéologique définitif sur St-Arnould-devant-Metz. Elle est écrite dans un style clair, qui plaît d'autant plus dans un ouvrage allemand, qu'on s'attend moins à l'y trouver.

R. MAERE.

LA VIEILLE CHRONIQUE DE MAGUELONE, par Jos. BERTHELÉ — In-8°, 200 pp. Imprimerie générale, Montpellier, 1908.

Cette dissertation sur le manuscrit d'un « chanoine ouvrier » du XIIe siècle, est d'un grand intérêt pour l'histoire de la construction de la cathédrale romane. M. Berthelé y précise la part prise à l'œuvre, par l'évêque Galtier et par l'évêque de Montlaur.

La cathédrale de Maguelone, construite vers 1050 par l'évêque Arnaud, fut reconstruite par ces deux prélats ; ce qui en reste debout est pour une grande part l'œuvre de Jean de Montlaur (1158-1178).

L. C.

LES FONTES DE CLOCHES A L'INTÉRIEUR DES ÉGLISES, par le même. — Broch. Bouchardeau, Chateau-Thierry, 1908.

Aux siècles passés on fondait souvent les cloches dans les églises; M. Berthelé a découvert à Château-Thierry un des anciens fourneaux de fondeurs ambulants, fourneaux à *cuve* (non à reverbère), ce qui est le procédé le plus ancien. C'est une intéressante ajoute à l'œuvre considérable de l'érudit historien des cloches françaises.

L. C.

LANCELOT BLONDEEL, par W. H. James WEALE. — In-8°, 93 pp. De Plancke, Bruges, 1908.

Lancelot Blondeel naquit dans l'échevinage de Poperinghe, probablement en 1496. Il fut reçu franc-maître dans la Gilde de St-Luc de Bruges le 25 juillet 1519, avant l'âge requis de 30 ans, sans doute comme fils d'un maître (maçon). Il eut de sa femme, Catherine Seriers, deux filles, dont l'une épousa le peintre Pierre Pourbus. Après une existence plutôt besogneuse, il trépassa le 4 mars 1561.

Notre éminent collaborateur, célèbre par ses investigations patientes et sûres, consigne toutes les données d'archives relatives à ce peintre-architecte, qui fut un des initiateurs de la Renaissance flamande. C'est en 1528 qu'il dessina la cheminée du Franc de Bruges. M. Weale nous fait assister au détail de l'exécution de cet ouvrage, pour laquelle Blondeel consulta Jean Gossart de Maubeuge et fournit des patrons.

En 1530 le magistrat du Franc ayant arrêté la forme du couronnement de la cheminée, s'entretient, quant à l'exécution, avec Blondeel, Beaugrant et les sculpteurs Glosencamp et Rasch.

On voit Blondeel dessiner en 1534 cinq pièces de tapisserie pour Louis de Vallée, exécuter des peintures en 1525 à l'Hôtel de Ville, fournir en 1542 des patrons de statues pour l'église Saint-Basile, etc. En 1540, il peint un tableau du Jugement dernier pour la ville de Blankenberghe

Il accompagna en 1546 les personnes chargées d'étudier le cours de la Zuut Leye ; il dressa une carte peinte à l'huile encore conservée dans les archives de Bruges. Blondeel présenta au Magistrat, dit M. Gilliodts, un mémoire explicatif qui développait les considérations techniques et économiques propres à justifier le principe de substituer au Zwin un havre nouveau, à la trouée de Heyst. Blondeel est donc le premier inventeur de Bruges port de mer.

L. C.

LA PEINTURE CATALANE PRIMITIVE, par M. G. DESDEVISES DU DEZERT. — Broch. in-8°, 36 pp. Privat, Toulouse, 1909.

Barcelone a eu deux expositions rétrospectives depuis 1867 jusqu'à 1902 ; Vich a son musée épiscopal, et la Catalogne possède nombre de galeries d'art. M. J. Gudiol a publié en 1902 un *Manuel d'archéologie catalane ;* M. Salvador Sanpere y Miguel, qui a rédigé en 1902 un rapport remarqué sur les *Quatrocentistes catalans*, n'a d'autre tort que de négliger les influences externes. Dès le XIVe siècle on relève un nombre de soixante-dix peintres catalans influencés par l'école italienne ou par l'école d'Avignon. Alphonse V, amateur de sculptures et de tapisseries flamandes, imprima à l'école valencienne le caractère septentrional ; la peinture castillane s'inspire à ce moment de Roger Van der Weyden, mais elle affectionne les fonds d'or. Les retables peints sur predelles abondent dans les églises.

Le plus ancien peintre catalan connu a nom Louis Borassa (1390-1424), dont on connaît deux œuvres certaines ; la principale est le retable de *Santa Clara* au musée épiscopal de Vich. La même école a produit la Sainte Ursule de l'église de Cardona, le beau retable du Saint-Esprit à Manresa, la Vierge de gloire de San Cugat del Valles, la Pentecôte de l'église Sainte-Anne de Barcelone. Après Borassa, l'on cite Benet Martorell (+ 1454), et Louis Dalmau, nettement influencé par l'art de la Flandre, où il séjourna de 1431 à 1440.

Jaime Huguet peignit l'intéressant retable de *San Abdon* et *San Senen*. On suit de 1434 à 1503 les traces d'une famille d'artistes catalans, les Vergos (Jaime I, Jaime II, Pau et Rafel), auteurs d'une série de retables. Enfin Mossèn

Joseph Gudiol, directeur du musée de Vich, vient de reconstituer la carrière artistique d'un peintre navarrais, nommé Joan Gasco, qui travail à la Vich depuis 1502 jusqu'à 1529.

L. C.

REPRODUCTIONS EN GALVANOPLASTIE ET EN PLATRE MÉTALLISÉ DE LA COMMISSION ROYALE DES ÉCHANGES INTERNATIONAUX. CATALOGUE DESCRIPTIF, par M. V. H. ROUSSEAU.— In-4°, 42 pl. et 118. Bruxelles, Havermann, 1908.

Un catalogue de musée n'a souvent que l'utilité d'un banal inventaire; il peut constituer un document scientifique précieux, quand il est fait par un spécialiste de valeur, comme c'est le cas ici. Le chef-d'œuvre du genre fut en son temps, le catalogue de l'exposition de Malines en 1864, par M. James Weale, un petit livret devenu rare et précieux. L'inventaire du trésor de Trèves par Mgr Barbier de Montault et Léon Palustre, a aussi présenté un type de ces descriptions parfaites d'œuvres d'art ancien, descriptions à la fois concises et complètes, dont la rédaction comporte une connaissance profonde de la terminologie et de la technique. M. Rousseau est de cette école, et les divers catalogues des musées du Cinquentenaire qu'il élabore patiemment depuis de nombreuses années sont formulés avec une connaissance parfaite des termes techniques et une entente complète des caractères archéologiques. En surplus, réalisant un de nos vœux, il a eu l'heureuse idée de faire imprimer chacune de ses notices sur feuilles séparées, en forme de *fiches*; il a ainsi adopté l'heureuse initiative du Comité de *fiches archéologiques de la Société archéologique de Gand.* On ne peut trop l'en remercier; puissse-t-il trouver des imitateurs.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL, nos 5-6, 1908.

Monsieur Anthyme Saint-Paul continue son exposé de la question du style flamboyant. Si l'on veut bien se rappeler ce que nous en avons écrit dans notre dernière livraison, l'on verra que la doctrine nouvelle renverse la classification chronologique actuellement reçue du style gothique; nous avons indiqué les nouvelles divisions proposées par l'éminent archéologue et qui paraissent devoir prévaloir.

Celui-ci reprend son étude époque par époque.

Il a placé la date initiale du flamboyant français dans la décade 1260-1270; cette décade renferme, en deux monuments fameux, les quatre éléments principaux de style.

La cathédrale d'Amiens donne les plus anciens remplages à contre-courbes et les plus anciennes voûtes ramifiées du continent; Saint-Urbain de Troyes, la plus ancienne accolade et des pénétions d'archivoltes caractérisées.

Saint-Juste de Narbonne, Saint-Étienne de Toulouse et Notre-Dame de Rodez, forment dans le Midi un groupe de trois sœurs, mieux uni que le groupe de Clermont, Limoges et Narbonne, composé par Viollet-le-Duc. On y voit un développement remarquable des formes flamboyantes à la fin du XIIIe siècle, longtemps avant les plus anciens remplages curvilinéaires anglais; des traits tels que les supports anguleux, le chapiteau peu accusé et les moulures en pénétration se trouvent là, ainsi qu'à Saint-Bertrand de Comminges, où l'accolade se voit au XIVe siècle à la chapelle et au tombeau de l'évêque Hugues de Castillon.

Au Nord les exemples sont plus rares. M. Lefebvre-Pontalis a signalé à Moncel dès le deuxième quart du XIVe siècle, des voûtes dont les nervures descendent jusqu'aux bases, et Chambly possède des liernes et tiercerons de la même époque.

Sous les Valois, à partir de Charles V, se produit une poussée de flamboyant : Chartreuse de Dijon, palais de Poitiers et de Bourges, chapelle vieille de Souvigny, Châteaux de Pierrefonds et de la Ferté-Milon, chapelle de Riom, bien d'autres édifices du XIVe siècle, ont des airs du XVe. Guy de Dammartin fut en France, au dernier quart de ce siècle, le principal promoteur de l'architecture à contre-courbes. D'après M. A. Saint-Paul les exemples anglais ne l'ont pas influencé.

A la mort de Jean de Berry, en 1416, le dernier représentant de l'école des Valois, l'art eut un temps d'arrêt malgré la présence des Anglais en Normandie et dans le Maine. Le flamboyant faisait des progrès très lents en Normandie. Les styles rayonnant et flamboyant se partagent, dès la première moitié du XVe siècle, le croisillon Nord du Mans; mais M. A. S. Paul attribue la partie flamboyante à la présence de Jean de Dammartin, qui fait là du flamboyant purement français, comme il en faisait à Tours, en dehors de toute influence anglaise possible. Guillaume, l'architecte de la cathédrale de Nantes en 1434, fait aussi du flamboyant pur d'anglicanisme.

Les Bretons juxtaposent les deux styles jusqu'au commencement du XVIe siècle. En Picar-

Cathédrale de Troyes.

die, dans l'Aisne et la Saône, il n'y a pas de flamboyant bien épanoui avant la fin du XVe siècle. En Champagne, il n'y a que le riche morceau de la nef de la cathédrale de Troyes, et N.-D. de

l'Épine. A Rodez les deux styles se mélangent. Le style flamboyant a toute sa maturité à l'hôtel de Jacques Cœur de Bourges, commencé en 1443.

Les règnes de Louis XI et de Charles VIII sont surtout les règnes du flamboyant, là-dessus tout le monde est d'accord.

Le flamboyant ne fut pas chassé par le style nouveau, et il y survécut quand le classique tua la Renaissance.

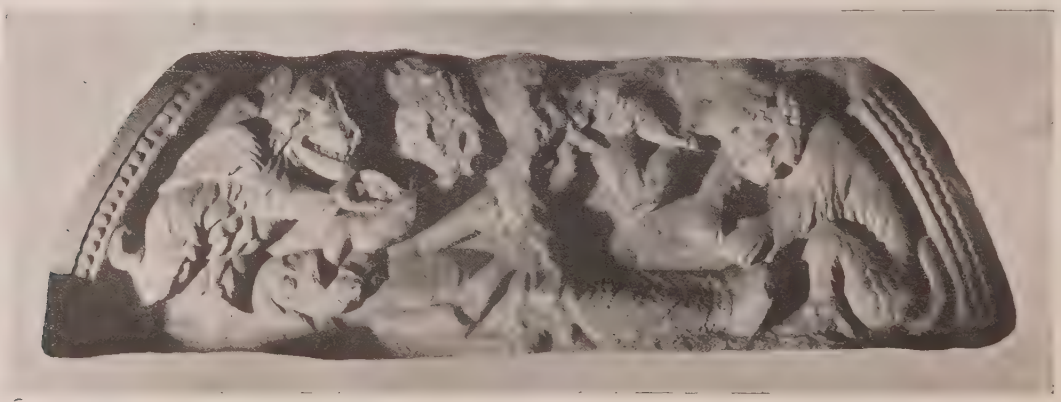
Le gothique imprima sa verve, durant trois quarts de siècle, à la Renaissance française, là où il accepta la fusion et cela, parce que flamboyant, c'est-à-dire souple et capricieux. Témoins les cathédrales d'Orléans et de Blois, les abbatiales de Saint-Maixent et de Corbie et les flèches gothiques bâties par l'architecte Leduc de Toscane vers 1690 à Fontenay-le-Comte et à Luçon.

***

Nous avons parlé de la petite monographie de N.-D. de Paris, par M. Marcel Aubert (1), elle contient des notes sur ses neuf architectes, des XIIIe au XVIe siècles, qu'on trouve reprises dans la présente livraison.

***

Un curieux bas-relief a été découvert à York en 1904; il est couvert de sculptures représentant le chaudron infernal et le supplice des damnés. Un côté de la pierre est occupé par trois têtes



Tympan de porte au Musée de York.

effrayantes qui sortent des gueules de l'enfer, béantes, armées de larges dents; de leurs narines sortent des dents fantastiques; elles sont pleines de petites figures d'âmes en proie à des bêtes immondes: crapauds, serpents, lézards.

Le reste du morceau est occupé par le grand chaudron entouré de flammes qu'attisent des démons. Il est plein de personnages entortillés, parmi lesquels on reconnaît la luxure, la figure barrée d'un bandeau, le bras gauche tenant un miroir; les âmes grouillent parmi les diables, curieusement enlacées. On reconnaît aussi l'avarice. Les âmes sont représentées sous la forme de corps nus, ainsi que les diables.

M. John Bilson, qui a décrit cette sculpture avec le soin clairvoyant qui distingue ses travaux, a bien voulu nous prêter le cliché de cette scène émouvante. Nos lecteurs y reconnaîtront la gueule du Léviathan décrite au livre de Job: « de ses narines sort une fumée comme celle d'un pot mis au feu et bouillant ». On constate que les damnés souffrent des tourments en rapport avec leurs vices particuliers; l'avare est courbé dans les flammes sous le poids de ses coffres; le sensuel est rongé par des reptiles impurs; des crapauds s'accrochent aux lèvres des médisants. L'ensemble se distingue par une saveur de fantastique sauvagerie, toute septentrionale.

L'auteur attribue la sculpture au XIIe siècle; il la rapproche d'un panneau, de cette époque, existant à la cathédrale de Lincoln, où l'on voit deux anges qui reçoivent l'âme d'un défunt couché sur son lit, tandis qu'au dessous, un démon précipite trois âmes dans la gueule d'enfer. Il la compare aussi au tympan mutilé d'une porte que conserve le musée de York. Nous reproduisons ces deux sujets.

***

M. Boiret, curieux rapprochement, publie dans le même *Bulletin* une sculpture tout à fait ana-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1909, p. 204.

Bas-relief de l'Enfer trouvé à York.

logue provenant du tympan de Saint-Yves du Braine et datant du XIIIe siècle, et qui figure la Descente aux Limbes ; on y voit aussi la scène de l'Enfer, avec les damnés enlacés dans une chaudière posée dans la gueule de Léviathan.

Sculpture dans la façade Ouest de la cathédrale de Lincoln.

***

Notons une description, par M. A. Anglès, de l'église d'Aubin (Aveyron) (XIIe et XVe siècles).

M. Lefèvre-Pontalis fait une étude du plan de l'abbatiale de Morienval, d'après des fouilles récentes, et en déduit les campagnes successives des constructions. Au sujet des célèbres voûtes d'ogives de Morienval, une controverse s'est élevée entre M. Lefèvre-Pontalis, M. Brutails et M. John Bilson, au sujet de laquelle nous renvoyons au *Bulletin*.

M. H. Stein nous révèle le nom du second architecte du superbe chœur du Mans ; ce serait Thomas Vonsteins (1258).

Chronique.

SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Cologne, Colmar (Alsace-Lorraine), Mont Saint-Michel, Avignon, Venise, Villers (Brabant). — FOUILLES ET DÉCOUVERTES : Rome, Berlin. — VARIA. — NÉCROLOGIE : Le baron Emmanuel de Bethune.

Monuments Anciens.

Cologne. — On n'est pas sans inquiétudes sur l'état de la cathédrale ; un rapport de l'architecte chargé de son entretien est du moins fort peu rassurant. Il n'y aurait d'ailleurs rien à redouter pour la sécurité même de l'édifice, le gros œuvre étant tout à fait solide, mais dans la superstructure, de nombreuses réparations sont urgentes et le coût en est évalué, dès maintenant, à plusieurs millions de marks (1).

***

Colmar (Alsace-Loraine). — Un crédit extraordinaire de 75,000 marks, devant servir à la restauration de l'église Saint-Martin de Colmar, sera affecté aux travaux d'aménagement intérieur qui viennent de commencer. La réfection extérieure qui a été effectuée sous la direction de M. Knauth, s'est poursuivie pendant six années et peut être considérée comme terminée.

L'église Saint-Martin, bel édifice gothique d'aspect imposant, compte parmi les monuments les plus remarquables que le Moyen Age a laissés en Alsace. Elle abrite l'un des chefs-d'œuvre de la peinture rhénane, la fameuse *Madone aux roses*, de Schongauer.

Les travaux de restauration sont assez importants : réfection des piliers de soutien du chœur et du transept nord ; consolidation et couverture du déambulatoire ; réparations du côté nord de la nef principale et de la tour, etc.

***

Mont St-Michel. — L'église paroissiale a été classée parmi les monuments historiques. Les remparts de la ville ont été remis à l'admiration des beaux-arts. Un service d'incendie est en cours d'organisation. Les travauxde restauration se poursuivent très activement. Ceux de l'église et des dépendances Nord seront terminés cette année.

Des mesures sont prises en vue de limiter les concessions de lais de mer, d'arrêter le colmatage et de maintenir au Mont sa situation insulaire.

***

Avignon. — M. Yperman vient d'être chargé de consolider la fresque des Prophètes au Palais des Papes. Celles de la chambre de Clément VI ont été refaites à neuf sous prétexte de restauration. Trois salles du Palais vont être aménagées pour recevoir les tableaux et objets d'art enlevés aux églises en vertu de la loi sur la séparation.

Le Palais va être l'objet de restaurations importantes. La salle d'audience sera dallée ; les escaliers d'accès seront refaits. Une salle voisine sera rendue à son état primitif par la suppression de la voûte qui la divisait en deux appartements superposés. Les anciennes fresques dont elle était recouverte et que cache une couche de plâtre, seront mises à découvert.

Au premier étage, on procédera à la reconstitution de la voûte qui formait le porche de la grande chapelle, au dégagement de la fenêtre donnant sur la cour, face à la porte monumentale de la chapelle de Clément VI, porte qui sera aussi restaurée.

***

Venise. — La reconstruction du campanile de Saint-Marc, qui s'est effondré en 1902, atteint actuellement 50 mètres de hauteur. L'architecte chargé des travaux pense l'amener à 100 mètres dans deux ans, de façon que l'inauguration puisse se faire en mai ou juin 1911. Il reste à savoir si le campanile reconstruit ne pèsera pas trop sur le fond mouvant qui constitue le sous-sol de tout Venise.

Les affaissements qui se sont produits à la cathédrade Saint-Marc, légitiment cette inquiétude. En trois endroits, il a fallu en étayer les voûtes, et, de tous côtés, on répare fiévreusement. Sur le côté gauche de la nef, les fondations ont baisé de 10 centimètres et le dallage s'est disloqué par suite de l'énorme pression latérale. Aussi bien les années de la cathédrale paraissent comptées : le monument descend lentement, et il n'y a plus, paraît-il, à se faire d'illusions sur le sort de l'admirable édifice (1).

***

Villers (Brabant). — Notre collaborateur M. le chanoine Maere et M. Hanon de Louvet signalent les dangers que présente l'arrêt complet des travaux de consolidation entrepris par le département des travaux publics aux ruines de l'abbaye.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, mars 1909, p. 117.

1. D'après le *Journal des Débats*.

Le cimentage du dessus des murs doit être complété ; pour prévenir l'écroulement de deux contreforts du croisillon Nord du transept, il y a lieu de raffermir le mur extérieur de la chapelle et de rétablir l'arcade par laquelle elle s'ouvre sur le bas-côté de la nef ; il faut consolider la paroi extérieure de la chapelle la plus voisine du porche et rattacher certaines colonnettes qui menacent de tomber.

On signale encore d'autres travaux urgents, notamment l'étançonnage des contreforts de la nef suspendus dans le vide, l'examen du réfectoire, de la maison des convers, de la voûte de la salle commune.

Fouilles et découvertes.

Rome. — On a découvert, dans l'église de Saint-Marcellus, sous un autel moderne, un autel antique dont la base est formée par un cippe du plus grand intérêt archéologique et que le professeur Marucchi déclare être sans doute unique au monde. Sur ce cippe, où semblent renfermées des reliques de martyrs, sont superposées trois autres pierres d'autel. La seconde est du Moyen Age, mais la première appartient sans doute à l'époque de la fondation de l'édifice. Or, ceui-ci, d'après le « Liber Pontificum », a été érigé par le pape saint Marcellus, après la grande persécution à l'endroit où s'élevait le palais de la célèbre matrone Lucina, qui, durant la persécution, abrita le Pape et ses prêtres. Ce premier temple fit ensuite place à l'église actuelle, magnifique monument construit par Sansovino.

***

Le commandeur Boni explore en ce moment, à Rome, les abords de la Voie Sacrée, près de l'Arc de Titus. Parmi les ruines des Bains d'Héliogabale, on a découvert, en 1872, les restes d'une église chrétienne, celle de Saint-Césaire au Palatin. M. Boni vient de faire apparaître tout le plan de ce petit édifice construit au Ve siècle. Il consiste en une nef, terminée à l'orient par une piscine baptismale en marbre et de forme demi-circulaire, à l'occident par un presbytère entouré de colonnes, flanqué de sacristies et clos vers l'extérieur par un mur en abside. Juste en face du presbytère, à la distance de deux mètres, une voûte de travertin abrite un escalier qui descend à un puits. Le puits date sans aucun doute du temps de la République ; l'escalier est de l'époque où fut bâtie l'église. On peut donc supposer que l'eau de ce puits passait pour avoir des vertus spéciales et qu'après les païens, les chrétiens continuèrent à l'associer à leurs rites (1).

***

Dans le faubourg de Schœneberg à Berlin on a découvert de précieuses reliques du Titien, entre autres deux tableaux et quarante-trois documents, parmi lesquels des lettres et le testament de l'artiste.

Varia.

Mgr Rutten, évêque de Liége, a procédé au mois de mai à la bénédiction des nouveaux bâtiments de l'École St-Luc, rue Ste-Marie.

***

Le musée d'art religieux du Puy vient de recevoir en dépôt une crosse épiscopale et la garniture de l'autel de la chapelle du grand séminaire.

Quoique de fondation récente, le musée a pu recueillir par don, de nombreux souvenirs d'un passé religieux fertile en manifestations de toute sorte, tels que des ex-votos du XVIe siècle, des émaux, des reliquaires, des incunables et missels gothiques, des tapisseries aux armes de l'évêque du Puy Jean de Bourbon, celui-là même qui construisit l'hôtel de Cluny, les maquettes des concurrents pour la statue de Notre-Dame de France (1853), des fragments du tombeau de Jean Sobieski, roi de Pologne, par le protégé de M. de Bethune, P. Vaneau, les œuvres de Besquent et entre autres le « Sacerdoce ».

Nécrologie.

Le baron Emmanuel de Bethune.

UNE nouvelle épreuve vient de frapper la noble famille de Bethune, qui incarne avec tant de fidélité les traditions de foi et de sentiments artistiques chrétiens dont feu Jean Bethune, notre vénéré maître et l'un des fondateurs de la *Revue de l'Art chrétien* fut le grand et fervent apôtre. Nous apprenons avec douleur la mort de l'un de ses fils, le baron Emmanuel de Bethune, décédé pieusement à l'âge de 40 ans au château de Marck-sur-Lys, le 19 juillet 1909.

Le baron Emmanuel avait voulu conquérir à Louvain le diplôme d'ingénieur, et il pratiquait l'architecture à titre gracieux, par amour pour l'art et par dévouement aux principes artistiques de l'école paternelle.

PRIEZ POUR SON AME

1. D'après le *Journal des Débats*.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, 41, rue du Metz, à Lille. — Quai aux Bois, Bruges.